

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. М. В. ЛОМОНОСОВА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

**СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ
В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПРЕПОДАВАНИЕ, ИЗУЧЕНИЕ)**

*Информационные материалы
и тезисы докладов
международной конференции*

МОСКВА, 22–23 ОКТЯБРЯ 2002 ГОДА

ИЗДАТЕЛЬСТВО МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2002

УДК 82
ББК 83
С 47

Печатается по постановлению Редакционно-издательского совета
филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова

*Издание осуществлено за счет средств
филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова*

Электронная версия сборника, опубликованного в 2002 году.
Расположение текста на некоторых страницах электронной версии может не
совпадать с расположением того же текста на страницах книжного издания.
При цитировании ссылки на книжное издание обязательны.

С 47 **Славянские** литературы в контексте истории мировой лите-
ратуры (преподавание, изучение): Информационные материалы
и тезисы докладов международной конференции. – М.: Изд-во
Моск. ун-та, 2002. – 116 с.
ISBN 5-211-04729-X

УДК 82
ББК 83

ISBN 5-211-04729-X

© Филологический факультет МГУ
им. М. В. Ломоносова, 2002

ПРОГРАММА КОНФЕРЕНЦИИ

«СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПРЕПОДАВАНИЕ, ИЗУЧЕНИЕ)»

22–23 ОКТЯБРЯ 2002 ГОДА

22 октября, вторник, 10.30–13.00. Аудитория 1060

Пленарное заседание

Председательствуют: А. Г. Машикова и В. А. Хорев

Приветственное слово декана филологического факультета МГУ профессора *М. Л. Ремневой*.

Выступление зав. кафедрой славянской филологии, зам. декана филологического факультета по УМО доцента *В. П. Гудкова*.

Доклады

1. *Бершадская М. Л. (Санкт-Петербург)*. Словенская литература XIX в. и европейские литературы.

2. *Будагова Л. Н. (Москва)*. К вопросу о функциях и специфике модернизма в литературах западных и южных славян.

3. *Карцева З. И. (Москва)*. Постмодернизм и болгарская литература (о литературных связях и типологии).

4. *Машикова А. Г. (Москва)*. Словацкая литература первой половины XX в. в контексте европейских литератур.

5. *Хорев В. А. (Москва)*. Литература «человеческого документа». Польский опыт 60–90-х гг.

Дискуссия

13.00–14.00 – перерыв

22 октября, вторник, 14.00–16.30. Кафедра (аудитория 1056)

Секция I. I. Древнеславянские литературы.

II. Проблемы перевода

Председательствуют: З. И. Карцева и В. Г. Короткий

1. *Короткий В. Г. (Минск)*. Термин «древнерусская литература» в системе дефиниций древних восточнославянских литератур.

2. *Людоговский Ф. Б. (Москва)*. Церковнославянская литература: к вопросу о существовании.

3. *Некрашевич-Короткая Ж. В. (Минск)*. Традиции античного героического эпоса в новолатинской поэзии восточных славян XVI в.

4. *Петрова В. Д. (Чебоксары)*. О ритмической организации средневековой славянской орнаментальной прозы.

5. *Кононова Н. В. (Рига)*. Взаимосвязи чешской и русской литератур (к вопросу о переводе поэзии Витезслава Галека на русский язык).

6. *Горбачевский А. А., Горбачевский Ч. А. (Южно-Уральск)*. Поэтический перевод и адаптация.

7. *Звиададзе З. С. (Кутаиси)*. «Энеида» И. П. Котляревского в контексте традиций античного эпоса.

Дискуссия

22 октября, вторник, 14.00–16.30. Пушкинская гостиная (ауд. 972)

Секция 2. I. Славянские литературы XIX в.

II. Литература эмиграции

Председательствуют: Е. З. Цыбенко и М. Л. Бершадская

1. *Ивинский Д. П. (Москва)*. К проблеме «Пушкин – Мицкевич»: «Медный всадник», «Пиковая дама», «Будрыс и его сыновья», «Воевода» и III часть «Дзядов».

2. *Лицарева К. С. (Киров)*. Концепция самосознания личности в творческом наследии Г. Сковороды и А. Тарковского.

3. *Цыбенко Е. З. (Москва)*. Роман В. Реймонта «Мужики» и русская литература.

4. *Шевцова В. М. (Могилев)*. Жанр лирической повести в творчестве И. С. Тургенева и Я. Брыля («Поездка в Полесье» и «На Быстринке»).

5. *Оцхели В. И. (Кутаиси)*. Роман В. Реймонта «Мужики» в контексте западноевропейской литературы.

6. *Мещеряков С. Н. (Москва)*. Традиции Ф. М. Достоевского в сербской литературе XIX–XX вв.

7. *Полякова О. А. (Киров)*. Искусство пейзажа в романе Э. Ожешко «Над Неманом» и произведениях И. С. Тургенева.

8. *Голикова Л. П. (Краснодар)*. Русская эмиграция и ее вклад в развитие науки, культуры и литературы Чехословакии в период между гражданской и Великой Отечественной войнами.

9. *Нефагина Г. Л. (Минск)*. Литература белорусской эмиграции.

Дискуссия

23 октября, среда, 10.30–12.30. Пушкинская гостиная (ауд. 972)

Литература XX века

Председательствуют: С. В. Клементьев и С. Н. Мецзяков

1. *Баранов А. И. (Вильнюс)*. Роман С. Пшибышевского «Крик» в контексте европейской литературно-эстетической традиции.
2. *Созина Ю. А. (Москва)*. Отражение общеевропейского культурного контекста в романе Д. Рупела «Львиная доля».
3. *Шешкен А. Г. (Москва)*. Македонская литература и ее включение в мировой литературный процесс.
4. *Юрченко Л. Н. (Елец)*. Традиции И. Бунина в художественной практике М. Стельмаха.
5. *Клементьев С. В. (Москва)*. Творческие поиски европейских писателей первой трети XX в. и роман Я. Гомбровича «Фердидурке».
6. *Уваров И. В. (Москва)*. Поэтика прозы Йордана Радичкова (К вопросу о формах литературных связей в XX в.).

Дискуссия

12.30–13.30 – перерыв

23 октября, среда, 13.30–15.30. Пушкинская гостиная (ауд. 972)

Председательствуют: Н. В. Шведова и Н. Н. Старикова

7. *Старикова Н. Н. (Москва)*. Словенская драма межвоенного периода и немецкий экспрессионизм.
8. *Шведова Н. Я. (Москва)*. Словацкий и русский символизм: черты сходства и различия.
9. *Савельева А. А. (Москва)*. Постмодернизм в славянских литературах и роман Е. Анджеевского «Месиво».
10. *Ястребов И. В. (Москва)*. Пролетарская поэзия 20-х гг. в России и Чехословакии.
11. *Тихомирова В. Я. (Москва)*. Как читают современную литературу в Польше?
12. *Гладысь Ю. (Краков)*. Проявление национально-специфического и универсального в прозе И. Бабеля и польской литературе факта 20–30-х годов.
13. *Каньков Ю. С. (Чебоксары)*. Концепт «Россия» в польской драматургии 90-х гг. XX в.

Дискуссия

23 октября, среда, 16.00–17.00. Пушкинская гостиная (ауд. 972)

**Круглый стол «Преподавание славянских литератур
в университетах России и других стран»**

Председательствуют: Е. Н. Ковтун и Н. К. Жакова

1. *Ковтун Е. Н. (Москва)*. К вопросу о концепции курса «История славянских литератур западных и южных славян» для русистов.
2. *Моторный В. А. (Львов)*. Преподавание зарубежных литератур и культур во Львовском национальном университете им. И. Франко.
3. *Жакова Н. К. (Санкт-Петербург)*. О преподавании славянских литератур в Санкт-Петербургском государственном университете.
4. *Рылов С. А. (Нижний Новгород)*. Славянская филология в Нижегородском государственном университете им. Н. И. Лобачевского.
5. *Жакова Н. К., Аникина Т. Е., Волошина Г. К., Шанова З. К., Шумилов А. А. (Санкт-Петербург)*. Особенности славянских систем стихосложения.

23 октября, среда, 17.00–17.30. Пушкинская гостиная (ауд. 972)

Пленарное заседание

Подведение итогов конференции.

18.00. Славянская трапеза *à la fourchette*.

Регламент конференции

Доклад на пленарном заседании – до 20 минут.

Доклад на секции – 15 мин.

Выступление в дискуссии – 5 минут.

ДОКЛАДЫ И СООБЩЕНИЯ

Баранов А. И. (Вильнюс)

РОМАН С. ПШИБЫШЕВСКОГО «КРИК» В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Роман «Крик» «короля польских модернистов» Станислава Пшибышевского датируется 1917 годом. Данное произведение хронологически отдалено от тех романов, на основании которых делаются основополагающие выводы о главных чертах поэтики польского писателя: «Homo Sapiens» (1896), «Дети Сатаны» (1899), «Сильный человек» (1913). Однако именно «Крик», как представляется, оригинально фокусирует принципы созданной Пшибышевским эстетики.

Содержание романа не тождественно его внешней событийной канве. Главный герой произведения – блуждающий по городу в поисках экстаза и вдохновения художник Гаштовт. На выставке картин происходит встреча Гаштовта с таинственным Вериго, который станет воплощением тайников его подсознания. Преследователь Гаштовта Вериго выступает с определенной миссией, побуждает художника создать уникальное произведение – нарисовать «крик» улицы со всеми ее ужасами, крик, символизирующий сущность человеческой жизни.

Реальный «крик» дважды объективизируется в романе. Гаштовт слышит его при спасении решившей покончить жизнь самоубийством проститутки и пытается услышать повторение «крика», когда, разыгрывая роль влюбленного, сбрасывает с моста когда-то спасенную им молодую женщину. Данный «крик» воспринимает уже Вериго, черная сторона сознания Гаштовта, облик которого в этот момент обретает сатанинское обличие, а когда художник стреляет в своего двойника, то оказывается, что убивает самого себя.

Описываемые события содержат в себе тайну, которая не поддается разгадке. Все произведение построено на игре с воображением читателя. Действительность, как бы пропущенная через фильтр сознания персонажа, подвергнута онирической деформации, происходит «приращение смысла», доминирует особая логика имманентных ассоциаций и т.д.

Крик же – это символ внутреннего состояния героя, ввергнутого в стихию собственного безумия, а в смысле универсальном – выражение состояния «души человека эпохи «fin-de-siecle».

Роман «Крик» со стороны поэтики более всего напоминает повесть Пшибышевского «De profundis» (1895). Вместе с тем, уже само заглавие произведения сигнализирует о связях романа с эстетикой норвежского художника Эдварда Мунка и его картиной с тем же названием – «Крик» (1893).

Данный аспект важен. Роман Пшибышевского – это удачная экспериментальная попытка перенести язык живописи на язык слова. Явна установка на диалогичность, а отношения между двумя произведениями напоминают интертекстуальность. Пшибышевский был автором первой монографии о Мунке и полагал, что его картины наиболее полно раскрывают тайны «нагой души». Мунк, со своей стороны, написал портрет польского писателя, что свидетельствовало о внутренней, своего рода духовной связи между художниками.

Роман Пшибышевского дает богатый материал для исследований на тему, как живописно-эстетические основы картины Мунка переводятся в энергетику слова. Налицо многоуровневость связей – от видимых реально до скрытых в глубинах структуры художественного текста.

Образу моста, важнейшей части композиции картины Мунка, соответствует аналогичный эмоционально-образный эквивалент представления состояния души в произведении Пшибышевского: реальный мост, описанный в романе, разделяет «свою» и «чужую» части города, а в метафорическом плане символизирует с трудом различимую границу между сознанием и подсознанием персонажа.

С. Пшибышевский подчеркивал в монографии о Мунке: «Он (Мунк – А. Б.) старается выразить свойства души непосредственно цветом... У Мунка цвет является «абсолютным» коррелянтом чувства, он «высказывается» с той же самой абсолютной необходимостью в красках, с которой другие «высказываются» при помощи звуков»¹.

Влияние Мунка ощутимо в колористике «Крика», помимо этого Пшибышевский вводит в текст и содержательную звуковую гамму, контактирующую с цветом, что создает дополнительный эффект воздействия «крика» как центрального образа романа.

Диалог с Мунком, художественно запечатленный в «Крике» – это не исключительная и единственная составляющая поэтики романа в его проекции на европейскую эстетическую традицию. Так, на уровне архитектурности можно говорить о близости героев «Крика» и персонажей драматургии М. Метерлинка (трагический надлом, двойственность). Не в меньшей степени соотносится «Крик» с поэтикой Э. По («иероглифичность»), а непосредственно Э. Гофмана.

Можно предположить, что именно к Гофману восходит «готика» романа Пшибышевского. Сама по себе готика Средневековья в ее «чистом виде» для польского писателя – знак и шифр, доступные лишь для избранных². Гофмановскую окрашенность содержит и мотив двойниче-

¹ *Przybyszewski S. Na drogach duszy. Kraków, 1900. S. 60.*

² *Przybyszewski S. Moi współcześni. Wśród obcych. Warszawa, 1926. S. 43–65.*

ства: двойник – это прежде всего выразитель темных и слепых инстинктов, тайных и преступных стремлений, когда налицо бессилие человека перед неведомой для него стихией.

Раздвоение сознания персонажа связывается с явной патологией его психики. Думается, нет противоречий и в том, что польский исследователь Э. Бонецкий возводит «Крик» к «Двойнику» Достоевского³. Однако известный европейской литературе мотив Пшибышевский обогатил в духе экспрессионизма: в романе происходит реализация трех «я» персонажа, ибо Гаштовт ведет диалог с тремя различными лицами, одним из которых и является Вериго (Г. Матушек)⁴.

Подчеркнем главное. Роман «Крик» значительно дополняет представление о поэтике Пшибышевского в ее завершенности. Рассмотрение произведения в русле европейской литературно-эстетической традиции выявляет его полисемантическую и дает основание утверждать, что это один из интереснейших для исследователя польской литературы романов.

Роман «Крик», к сожалению, не включен в программы университетских курсов. Нет и его перевода на русский язык, что парадоксально, ибо остальные произведения Пшибышевского неоднократно переводились в России начала XX века.

Бершадская М. Л. (Санкт-Петербург)

СЛОВЕНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX в. и ЕВРОПЕЙСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ.

В рамках короткого доклада невозможно всесторонне и полно осветить все относящиеся к заявленной теме проблемы, поэтому мы попытаемся выделить узловые, имеющие принципиальное значение моменты развития словенской литературы XIX в. и рассмотреть их в свете новейших достижений отечественной и зарубежной славистики.

Словенский народ очень рано утратил государственную независимость, условия для развития литературы и культуры на протяжении веков были в Словении крайне неблагоприятными, поэтому здесь сложился «запаздывающий», точнее, «ускоренный», «стяженный» тип литературного развития, который характерен и для других югославянских литератур, а также для многих других литератур Центральной и Юго-Восточной Европы. При рассмотрении словенской литературы указанного периода исследователю приходится исходить прежде всего из того факта, что словенская светская литература к началу XIX в. насчитывала всего два десятилетия непрерывного последовательного разви-

³ *Boniecki E.* Struktura «nagiej duszy». Warszawa, 1993. S. 64.

⁴ *Literatura popularna, folklor, język.* Warszawa, 1978. S. 88.

тия. Исходной точкой отсчета является альманах «Pisanice» (1779–1781), в котором были опубликованы первые произведения зачинателя словенской поэзии В. Водника (1758–1819). В поэтических произведениях авторов, публиковавшихся в «Писаницах» проявляется влияние немецкой и итальянской поэтических школ, а в творчестве зачинателя словенской драматургии А. Т. Линхарта (1756–1795) – австрийской и французской драматургии. Комедия Линхарта «Жупанова Мицка» (1789) является переработкой пьесы австрийского драматурга Й. Рихтера «Сельская мельница» (1777). Комедия «Веселый день или Матичек женится» основана на сюжетных коллизиях знаменитой комедии Бомарше «Женитьба Фигаро». Следует отметить, что заимствованным сюжетам Линхарт придает яркий национальный колорит, углубляет социальный (по сравнению с Рихтером) и национальный (по отношению к Бомарше) конфликты избранных в качестве образца пьес.

Полностью самобытной словенская литература стала благодаря деятельности наиболее выдающихся литераторов, объединившихся вокруг альманаха «Крайнская пчелка» (1830–1848) – филолога М. Чопа (1797–1835) и величайшего словенского поэта Ф. Прешерна (1800–1849).

М. Чоп – человек огромной эрудиции, «великан учености» (по словам Прешерна), владевший двенадцатью языками, был прекрасно знаком с европейской философией и литературой. Весьма примечательно, что в качестве образцов творческих стимулов для развития словенской литературы Чоп выдвигает не только произведения западноевропейских поэтов Гете, Байрона, Гейне, но и величайших гениев славянской поэзии – Пушкина и Мицкевича.

В творчестве Прешерна, отмеченным печатью необычайно широкого и глубокого самостоятельного литературного синтеза, можно увидеть следы влияния античной и итальянской ренессансной поэзии, элементы немецкого классицизма и западноевропейского романтизма. Вместе с тем для Прешерна был характерен устойчивый интерес к словенскому фольклору, проявившийся в переработке ряда народных песен, в той помощи, которую он оказывал собирателям фольклора А. Смоле и Э. Корытку и особенно в последовательном введении в литературу элементов национальной, народной культуры.

Дальнейшее развитие прогрессивной словенской литературы связано с деятельностью Ф. Левстика (1831–1887), поэта и прозаика, основоположника литературной критики в Словении, реформатора словенской литературы и языка. На формирование эстетических взглядов Левстика весьма значительное влияние оказали Лессинг, Гердер и Вук Караджич, в его поэзии слышен отзвук немецкого романтизма, Байрона. «Особую

любовь он испытывал к славянским романтикам... Коллару, Мицкевичу, Пушкину, Лермонтову...»¹.

С середины 50-х годов усиливается внимание словенских писателей к русской литературе. Любовь к ней была особенно характерна для группы так называемых «ваевцев» – литераторов, впервые обнародовавших свои произведения на страницах рукописного гимназического журнала «Važe» («Опыты», 1854–1855). Для ваевцев характерен интерес к России, к реалистической русской литературе, особенно к творчеству Гоголя, влияние которого сказалось в их прозе. На развитие словенской прозы (особенно на творчество Я. Керсника, 1852–1897) большое влияние оказали произведения И. С. Тургенева². О постоянно усиливающемся интересе к русской литературе весьма наглядно свидетельствуют статистические данные, приведенные Й. Погачником в «Истории словенской литературы»³.

С 1868 по 1895 гг. в Словении было опубликовано 972 перевода с русского языка, 627 – с чешского, 360 – с сербохорватского, 277 – с французского, 256 – с английского, 35 – с немецкого. Лишь частично крайне низкий интерес к германоязычным произведениям можно объяснить тем, что произведения на немецком языке словенцы читали в оригинале. Главная же причина в том, что центром притяжения словенского сознания 60-х – 90-х годов становятся Петербург, Москва, Прага и Загреб. Если в первой половине XIX в. обретение национальной самобытности словенской литературы связано прежде всего с обращением к национальному фольклору, во второй половине столетия этот процесс стимулируется не только фольклором, но и художественным опытом родственных славянских литератур.

В заключение следует подчеркнуть, что духовные и эстетические ценности, созданные словенской литературой XIX века, не только опирались на лучшие традиции европейской литературы, но и – в свою очередь – дополнили ее золотой фонд, а в некоторых случаях оказали определенное влияние на развитие зарубежных литератур. Так, например, известно, что публикация Ф. Коршем переводов сонетов Ф. Прешерна и особенно его «Венка сонетов» на русский язык, вызвала у русских поэтов очень большой интерес к одному из труднейших поэтических форм, стала причиной появления ряда русскоязычных «Веков сонетов».

¹ J. Kos. Primerjalna zgodovina slovenske literature. Ljubljana, 1987. S. 91.

² О значительном влиянии Тургенева на словенских прозаиков писали такие исследователи, как Б. Патерну, А. Слодняк, М. Кмецл. Особое внимание уделили этой проблеме Ш. Барбарич в своей монографии «Место Тургенева в развитии словенского реализма» (Ljubljana, 1974).

³ J. Pogačnik. Zgodovina slovenskoga slovstva. Realizem. Maribor, 1970, IV.

Будагова Л. Н. (Москва)

К ВОПРОСУ О ФУНКЦИЯХ И СПЕЦИФИКЕ МОДЕРНИЗМА В ЛИТЕРАТУРАХ ЗАПАДНЫХ И ЮЖНЫХ СЛАВЯН

В данном докладе мы исходим из широкого, хрестоматийного, зафиксированного в энциклопедиях и словарях позиционирования модернизма, распространяя его не только на новые тенденции, возникшие в литературах западных и южных славян на рубеже XIX–XX вв., но и на авангардные течения конца 10-х – 30-х гг.

Особенности и функции модернизма в этих литературах во многом вытекают из их относительной молодости, тесной связи с национально-освободительными движениями, неравномерности темпов развития – их замедленности в эпоху национального гнета и ускоренности в периоды его ослабления и устранения.

Эти причины во многом предопределили различия между западноевропейским модернизмом и движением славянского модерна, явлениями сходными, но не тождественными. В русле славянского модерна не только возникали собственно модернистские течения (декаданс, символизм, неоромантизм натурализм и т. д.), но и происходила модернизация традиционных течений. В творчестве представителей чешского и словацкого модерна (Й. Св. Махара, В. Мршттика, Я. Есенского и др.) дозревал до своей классической, критико-аналитической стадии реализм, освобождаясь от рудиментов романтического стиля (Махар, Есенский) и обогащаясь элементами новых поэтик (В. Мрштик и др.).

Огромную роль в развитии славянских литератур сыграли провозглашенные славянскими «модернами» и роднящие их с западноевропейским модернизмом – принцип индивидуализма и идеи «чистого искусства». Принцип индивидуализма не имел в литературах западных и южных славян эгоистически-эгоцентрического смысла. Он означал лишь, что от утверждения национального самосознания (актуального для эпохи национального возрождения), литература стала переходить к утверждению индивидуального сознания, к самоутверждению личности, индивидуальности в искусстве, т. е. основополагающего принципа высоко развитых литератур. Писатель получал право говорить не от «имени своей нации, народа», а от собственного имени. Это привело не к разрушению, а к обновлению связей (их лиризации, индивидуализации) между искусством и действительностью, а также стимулировало в поэзии, где всегда преобладала гражданско-патриотическая тематика, развитие интимной и пейзажной лирики (А. Сова, И. Краско, К. Тетмайер, П. Яворов). Впрочем, патриотические чувства в ней не испарялись. А переходили в подтекст.

Культ «чистого искусства» (С. Пшибышевский, И. Карасек из Львова и др.) способствовал необходимому ослаблению гипертрофированных служебных функций славянских литератур, переходу к полифункциональному творчеству. Особенно популярный среди представителей «упадочнического» декаданса, он вел не к упадку, а подъему изящной словесности, к повышению литературной культуры и профессионализации писательского труда. «Поэзия, как и любое другое искусство, доступное толпе, начинает страдать от разрушительного дилетантизма. Каждый думает, что он в силах «раскусить» тайну творчества, каждый хочет быть поэтом <...> И здесь огромное значение приобретает «поэзия упадка», так как требует от поэтов, чтобы они что-то умели, многое знали и ценили искусство превыше всего. Именно благодаря своей исключительности такие поэты могут положить предел банализации поэзии, ее размельчению и разжижению» (Я. Врхлицкий, 1886).

Что же касается авангардных течений, возникших на славянской почве с большим опозданием, то своей умеренностью они сродни славянскому модерну рубежа веков. Они не отличались столь резким анти-традиционализмом как западно-европейский авангард, приводили не к разрушению, а к обновлению устоявшихся форм и структур, к их обогащению. И если новейшие приемы авангарда можно считать «антитезой» к «тезису» приемов традиционных, то в антитезах «славянского» авангарда часто проступали элементы синтеза. Славянские литературы не избежали «чистого» эксперимента (Т. Чижевский, С. Млодоженец, А. Полбевшек, В. Незвал, В. Голан). Но рядом с этим испытательным полигоном располагалось более обширное пространство, где «новое» не стремилось выступать в своем чистом виде и где эстетическая революция авангарда вершилась вполне мирными средствами.

Славянские литературы не только давали свои оригинальные варианты западно-европейских авангардных течений (футуризма, экспрессионизма, сюрреализма и др.), но и инспирировали совершенно новые явления (чешский поэтизм), обогащавшие палитру мировой культуры.

Гладысь Ю. (Краков)

ПРОЯВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНО-СПЕЦИФИЧЕСКОГО И УНИВЕРСАЛЬНОГО В ПРОЗЕ И. БАБЕЛЯ И ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ФАКТА 20–30-х ГОДОВ

В докладе предпринята попытка проследить взаимодействие локального и универсального в русской и польской литературе 20–30-х годов. В качестве исследовательского материала были использованы: военная проза И. Бабеля («Конармия», «Дневник 1920») и произведения польских писателей, посвященные событиям Октябрьской революции и гражданской войны 1917–1920 гг., а также польско-советской войны

(З. Коссак-Щуцкой, Э. Дорожинской-Залеской, М. Дунин-Козицкой, Э. Малачевского). Проявления национально-специфического и универсального рассматриваются на трех уровнях: ментальном, аксиологическом и художественном.

В первом случае анализируются наиболее важные элементы, определяющие менталитет рассказчика и героев. Выявляется следующая закономерность: если у Бабеля примитивный Восток противопоставлен высокой духовности Запада, то польские писатели преимущественно демонстрируют тип мышления, свойственный западному европейцу.

Установленное различие проявляется также и в том, что касается материальных и духовных ценностей, свойственных разным культурам. Эти ценности исследуются в сложном взаимодействии локального (национально-специфического) и универсального (европейского). Анализируются выявленные в конкретных текстах элементы бытовой культуры, способы межличностного общения, этика и мораль.

Взаимодействие локального и универсального, выступающее на ментальном и аксиологическом уровнях, закрепляется с помощью художественных средств (композиция, способы повествования, метафорика). Бабель соединяет в художественное целое разные поэтики (традицию западной новеллы и сказа, выработанного русской литературной традицией), в то время как польские авторы остаются в границах поэтики, свойственной национальной литературе.

Тексты, в которых заключен национально-индивидуальный опыт писателей, одновременно могут служить проявлением универсального благодаря отражению в них человеческой драмы.

Голикова Л. П. (Краснодар)

РУССКАЯ ЭМИГРАЦИЯ И ЕЕ ВКЛАД В РАЗВИТИЕ НАУКИ, КУЛЬТУРЫ И ЛИТЕРАТУРЫ ЧЕХОСЛОВАКИИ В ПЕРИОД МЕЖДУ ГРАЖДАНСКОЙ И ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНАМИ.

Чехословацкая республика между двумя мировыми войнами стала одним из главных центров «русского расселения». Она соперничала с такими центрами, как берлинский, парижский, харбинский. Здесь поселилось около 30.000 эмигрантов из России.

За короткий срок в крупных городах Чехии и Словакии образовалось свыше 80 научно-просветительских и культурных организаций при Русском народном университете, Русском зарубежном историческом архиве, Славянской библиотеке и др. Это стало, по словам А. Флоровского, «золотым временем для чешско-словацко-русской культурной взаимности». В фондах богатейшей Славянской библиотеки насчитывается сегодня около 700.000 томов трудов по славистике из всех стран

мира. Там же сосредоточено огромное количество материалов о русской литературной эмиграции в Чехословакии, принадлежащих самим же эмигрантам.

С Чехией и Словакией были связаны судьбы многих русских художников слова, среди которых М. Цветаева, Е. Брешко-Брешковская, А. Аверченко, Е. Чириков, В. Федоров и мн. др. В эмиграции они продолжали ту литературную деятельность, которая была начата в России. Произведения, созданные ими в изгнании, нельзя рассматривать отдельно от их прошлого литературного творчества. Как подчеркивал в статье «Русская литература в эмиграции» А. Бем, до 1923 года вообще нельзя было провести строгой грани между литературой советской и эмигрантской: «Только постепенно кристаллизовалась литература эмиграции как нечто обособленное и отличное от литературы советской. Главная роль в этой кристаллизации принадлежала молодому поколению писателей, сложившемуся уже в самой эмиграции. Это «молодая» русская литература, создававшаяся вне СССР, и должна рассматриваться как литература эмиграции в узком смысле слова».

Среди профессиональных организаций, игравших большую роль в культурной жизни как Чехии и Словакии, так и эмигрантов, следует особо отметить «Союз русских писателей и журналистов», основанный в 1922 году и действовавший по Уставу, утвержденному Правительством Чехословакии. В деятельности «Союза русских писателей и журналистов» П. Струве подметил характерную деталь: «При глубоко идущем политическом разъединении и крайней взаимной нетерпимости, которые с самого начала характеризовали эмиграцию... поразительно, что раскол... не коснулся литературы, и что до самой войны в главных центрах Зарубежья просуществовали единые организации писателей и журналистов...».

«Союз» русских эмигрантов сотрудничал не только с чешскими и словацкими писателями, но и привлекал к себе внимание русских эмигрантов из других стран. Здесь бывали И. Бунин, Б. Зайцев, И. Северянин, В. Набоков, А. Амфитеатров, К. Бальмонт, А. Ремизов, Б. Савинков, И. Шмелев, Р. Якобсон, В. Ходасевич. Есть сведения, что Прагу посещали З. Гиппиус и Д. Мережковский, во всяком случае, пражское издательство «Пламя» печатало их произведения. В архивах Славянской библиотеки хранится большое количество писем многих из названных писателей. Часть этих писем готовится к изданию в Чехии и Словакии.

Блистательной страницей жизни русской эмиграции в Праге была деятельность А. Бема. Он преподавал историю русской литературы в Карловом и Славянском университетах, русском Педагогическом институте им. Я. Коменского, Русском народном университете, научном обществе в Братиславе. Работая с русскими, чешскими и словацкими

студентами, А. Бем освещал ведущие тенденции русской литературы XIX–XX веков. Обширной была его деятельность и в «Союзе русских писателей и журналистов» и Русском педагогическом бюро. Он принимал участие в выпусках ведущих академических журналов Чехословакии – «Славия», «Искусство и критика», «Современная филология», был редактором «Вестника», «Русской школы за рубежом», одним из составителей чешского «Энциклопедического словаря Отто».

А. Бем способствовал осуществлению целого ряда переводов произведений русской классики на чешский язык. Вместе с Р. Якобсоном он подготовил к столетию со дня смерти А. С. Пушкина 4-хтомное издание произведений поэта на чешском языке. Большую известность А. Бему принесли и теоретические статьи, посвященные русской классической литературе, и организованный им при Русском народном университете семинар по творчеству Ф. Достоевского. В работе семинара принимали участие Д. Чижевский, Н. Лосский, С. Гессен, А. Флоровский, И. Лапшин, С. Завадовский, Р. Плетнев и др. Позднее материалы семинара под общим названием «О Достоевском» под редакцией А. Бема были изданы Пражской национальной библиотекой в 3-х томах.

Обзоры А. Бема как эмигрантской, так и советской литературы под названием «Письма о литературе» регулярно публиковались в прессе Праги и Братиславы, перепечатывались во многие журналы Европы, в частности, Берлина, Варшавы.

Важным фактом жизни литературной молодежи в Праге была деятельность «Скита Поэтов», руководителем и основателем которого долгие годы был А. Бем. Он стремился создать условия для того, чтобы молодежь смогла почувствовать почву русской литературы. Это было своевременным и необходимым, поскольку молодые поэты, русские по происхождению, были оторваны от родной культуры. Она, по выражению А. Бема, «коснулась их лишь кончиками пальцев, и они ушли в изгнание, не став до конца русскими, но уже обреченные не быть иностранцами. Они помнили родину, но не знали ее. Вернее сказать, не знали достаточно глубоко, чтобы она стала питать их творчество. Оторванные с детства от России, они были фатально обречены на творческое бессилие».

Просуществовал «Скит» до начала Второй мировой войны. В послереволюционный период все, связанное с деятельностью А. Бема, было предано забвению. А его эссе, полемические статьи, комментарии, рецензии и заметки, касающиеся вопросов развития русской литературы XX века, оказались под запретом. Одной из немногих библиотек, имеющих в фондах работы А. Бема, является Славянская библиотека и Литературный архив Музея национальной письменности в Праге. Ее научными работниками составлен и издан в 1996 году в Праге объем-

ный том «Писем о литературе» А. Бема, включивший в себя материалы по литературе XIX и XX века. Это издание стало данью памяти Чехии русскому подвижнику, восстановлением исторической справедливости.

Работу по пропаганде русской книги успешно вели пражские издательства «Пламя», «Славянское издательство», «Воля России» и др. В Братиславе на русском языке издавались «Русское слово», «Русь», «Русская молодежь», «Студенческий журнал», «Яр». По выпуску книг на русском языке эта страна стояла на почетном месте (втором после Берлина), опережая Париж, Харбин, Варшаву и другие города мира, приютившие русских эмигрантов. В этих издательствах печатались произведения как русской классики XIX, так и XX века – писателей, философов, историков, литературоведов.

Трудно переоценить факт возможности печататься на родном языке писателям, вынужденно изолированным от Родины. Реальную поддержку русским писателям оказывали деятели чешской и словацкой культур. В частности, с журналом «Яр» сотрудничал выдающийся русский философ Н. Лосский, читавший лекции в Братиславском университете и опубликовавший в «Яре» «Мысли Ф. Достоевского о Боге».

Русская диаспора в межвоенный период обладала огромным духовным и общеобразовательным потенциалом. В ее рядах были видные деятели науки и культуры. Научная, педагогическая и публицистическая деятельность российских ученых и писателей способствовала развитию науки в Чехословакии. Интерес к трудам русских ученых и литераторов был огромен. Незамедлительно в прессе появлялись отклики, свидетельствующие о совпадении интересов западных и восточных славян, имевших место с момента рождения идеи славянской взаимности. Поток эмигрантов из России внес в романтические представления западных славян о «бунтарском перевороте» в России напряженные вопросы, попытки предсказать будущее России.

Словацкий критик Я. Гамалияр открыто стоял, по собственному признанию, «на позициях русофильства». В статьях о России, о русской литературе он стремился к объективной оценке исторических событий, в частности, революции. Ответы на многие вопросы русской истории он искал в произведениях художественной литературы. В рецензии «Сочинения И. Шмелева» он писал, что через «Солнце мертвых» И. Шмелева постиг трагедию русской нации в революционный период. Творчество Шмелева привело словацкого критика к осознанию места и роли современной России в славянских странах и осмыслению глубины идеи славянской взаимности в новых исторических условиях.

Большое количество статей и рецензий о русской литературе написал в конце 1920 – начале 1930-х гг. словацкий критик А. Мраз. Будучи главным редактором журнала «Словенске погляды» (1932–1938 гг.), он

стремился направить работу журнала в идейно-художественном плане на поиски «синтетических» связей «традиционного» и «актуально нового» времени. Рецензируя книгу Б. Шкловского «Теория прозы», он отмечал вклад русской формальной школы в словацкое литературоведение. Несколько статей А. Мраз посвятил А. Блоку. По поводу поэмы «Двенадцать» он, опровергая мнение о том, что Блок «принял революцию», писал, что поэт в ней не выразил «согласия – несогласия с революцией», он «услышал бурный ритм событий, которые катились и опьяняли темпом времени, неизвестностью, мглой громкой истории. В вихре этого времени и показана Россия, по-достоевски избранная Богом...».

На страницах журнала «Словенске погляды» с 1922 года в переводах Ш. Крчмеры печатались отрывки из произведений Ф. Сологуба, К. Бальмонта, А. Куприна, Б. Зайцева. В этом журнале впервые был представлен и Д. Мережковский со статьей «Лев Толстой и большевизм». Позже будут переведены и отрывки из его романа «Леонардо да Винчи», а затем и издана написанная в эмиграции книга «Таинственная мудрость Востока». Словацкая критика высоко оценила ее.

В 1930-е годы в словацкой критике можно было встретить статьи, посвященные писателям противоположных идейных платформ, эстетических вкусов и направлений. Наряду со статьями о русском символизме и его виднейших представителях – В. Брюсове, К. Бальмонте, Вяч. Иванове, Ф. Сологубе, А. Белом – были статьи иного рода. Одни отстаивали «панславистические идеи», другие – русофильство, третьи однозначно предпочитали русский авангард (например, словацкая литературная группировка «ДАВ» с платформой, аналогичной русскому ЛЕФу).

Взгляды на русскую литературу у молодой словацкой критики не были однозначны: русская литература XX века только формировалась, искала себя в новой эпохе. В этом плане большую роль играли русские литературоведы, выходцы из России, в частности Р. Плетнев, Е. Перфецкий, Б. Погорелова и др. Б. Погорелова была активным пропагандистом русской поэзии. Ее лекции в студенческой аудитории пользовались популярностью, как и опубликованные в журнале «Яр» литературные портреты-воспоминания о К. Бальмонте, А. Белом, В. Брюсове, А. Ахматовой, Н. Гумилеве и др. Они вызывали отклики в виде критических статей, рецензий, полемик. Воспоминания, опубликованные в журнале «Яр», позже войдут в роман в 2-х частях: «Террор и изгнание» и «В красных сетях», изданный в Братиславе в конце 1940-х годов.

Уже тогда словацкая критика подчеркивала, что в России существуют как бы две ветви: литература русской эмиграции и русская (советская) литература. Невозможно составить целостное представление о русской литературе, зная лишь одну из ее сторон. «Это должна быть единая русская литература, единое русское искусство без разграничения

на эмигрантскую и советскую». То, что обе «реки равновелики, полноводны» – свидетельство жизни и труда тысяч русских эмигрантов, внесших заметный вклад в культуру Чехословакии.

*Горбачевский А. А., Горбачевский Ч. А.
(Южно-Уральск)*

ПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД И АДАПТАЦИЯ

1. Полноценный или адекватный перевод предполагает «исчерпывающую передачу смыслового содержания подлинника»¹. Степень полноты отражения в переводе смысла оригинала зависит от типа информации – денотативной или предметной и художественной или поэтической, по-разному соотносимых с однозначностью или многозначностью толкования как отдельного фрагмента, так и того или иного текста в целом².

Полнота воспроизводимых смыслов оригинала не является единственным условием, определяющим достоинство перевода. Попытки решить эту задачу в рамках буквального перевода, как правило, не приводят к желаемым результатам. Только в исключительных случаях в буквальном переводе совмещается, казалось бы, несовместимое – поэтическая форма оригинала и полнота его смыслов. Разумеется, не исчерпывающая, но в большей или меньшей степени приближающаяся к этому идеалу. Важной предпосылкой успешного функционирования перевода в контексте принимающей литературы является его способность адаптироваться к новым условиям.

2. В силу специфики поэтической информации, обусловленной спецификой языка, перевод не может быть тождествен оригиналу. Поэтому задача переводчика не в том, чтобы сохранить все смыслы оригинала, представив его идеально точную копию. Его задача – не допускать потерь тех смыслов, которые функционально существенны, и не умножать смыслов, которые не свойственны оригиналу и противоречат его содержанию. Сравнение переводов поэтических произведений с польского языка на русский, а также с русского на польский свидетельствует, что оригинал в переводе отражается в редуцированном виде, что вполне естественно для семиотических систем, между которыми отсутствуют взаимно-однозначные соответствия.

3. Термин *адаптация* в филологической литературе употребляется в нескольких смыслах. В нашей работе мы опираемся на интерпретацию

¹ Федоров А. В. Основы общей теории перевода. М., 1968. С. 15.

² Горбачевский А. А. Оригинал и его отражение в тексте перевода. Челябинск, 2001. С. 10.

этого понятия чешскими и словацкими филологами: адаптация – это «обработка переводчиком текста с целью приблизить его к новому читательскому восприятию»³; обработка эта включает «тему и ее элементы (персонажи, реалии)»⁴; это «такое отношение к оригиналу, при котором в замыслы переводчика не входит неукоснительно сохранять особенности оригинала»⁵.

Представленная в таком виде адаптация не позволяет однозначно определить все случаи ее применения, отграничить, например, от разного рода переводческих трансформаций, вызванных не только объективными причинами, но и чисто субъективными. Свободное обращение с оригиналом, вплоть до загадочной «обработки» темы и ее элементов, полностью отменяет вопрос об адекватности перевода. В таком случае художественный перевод если не теряет свое предназначение, то приобретает какую-то другую направленность, не соответствующую его основным задачам.

Но так как перевод – одна из форм межлитературной коммуникации, то интересы читателя, его восприятие иноязычного текста в какой-то мере должны учитываться. Совмещение в процессе перевода двух проблем – адаптации и адекватности возможно только при условии, если предварительно определить, в каких случаях адаптация препятствует адекватности, а в каких – является одной из ее предпосылок.

4. Разные компоненты текста, подвергаемые адаптации, оказывают на степень адекватности перевода неодинаковое влияние. В зависимости от того, насколько текст перевода сближается с текстами принимающей литературы, можно говорить о частичной или полной адаптации, т. е. об узком или широком смысле этого термина. В узком смысле адаптация затрагивает те лексические средства языка оригинала, которые могут быть переданы на язык принимающей литературы несколькими способами, как, например, архаизмы, просторечие, диалектизмы, арго, экзотизмы. К адаптации в узком смысле относится передача собственных имен способом подстановки, а не в соответствии с принципами практической транскрипции. Так, в одном из старых переводов романа Г. Сенкевича «Пан Володыёвский» (1904) польские имена *Jędrzej, Michał, Jasiiek, Barbara, Basia, Jerzy* заменены соответствующими русскими: *Андрей, Михаил, Ваня, Варвара, Варя, Юрий* (в современных переводах этого романа им соответствуют: *Енджей, Михал, Ясек, Барбара, Бася, Ежи*).

³ Slovník literární teorie / Red. Št. Vlašín. Praha – Brno, 1977. S. 11.

⁴ Попович А. Проблемы художественного перевода. М., 1980. С. 4, 180.

⁵ Дюринин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979. С. 168.

В широком смысле адаптация затрагивает все компоненты художественного произведения. Переводчик по своему усмотрению меняет содержание оригинала, систему образов, его прагматическую направленность, прозаический текст превращает в стихотворный или наоборот. Такого рода адаптация свойственна принимающей литературе только на определенном этапе ее развития, когда оригинал сам по себе не представляет для переводчика интереса, а является всего лишь материалом для создания новых духовных ценностей.

5. Адаптация – один из существенных признаков, характеризующих тип перевода, и проявляется она по-разному в буквальном, вольном и адекватном переводах.

В буквальном переводе адаптация представлена в узком смысле, в той ее части, которая касается семантической сочетаемости языковых единиц, передачи некоторых собственных имен, замены одного стихотворного размера другим, если в последних двух случаях сложилась определенная традиция отражения этих особенностей средствами языка принимающей литературы.

В адекватном переводе адаптация используется для передачи поговорок, фразеологизмов, некоторых собственных имен. Особую проблему представляют названия реалий, указывающие на принадлежность текста той или иной культуре. Не допустимы в адекватном переводе сокращения, изменения, перестановки. Художественные приемы автора оригинала сохраняются в той мере, насколько это возможно выразить средствами заимствующего языка.

Вольный перевод допускает самые разнообразные отступления от оригинала, касающиеся как его формы, так и содержания.

Один из показательных примеров адаптации иноязычного текста к поэтике принимающей литературы – употребление эпитетов в оригинале «Крымских сонетов» А. Мицкевича и в одном из самых первых переводов на русский язык этого цикла, выполненных И. Козловым. Из 20 сонетов Мицкевича, переведенных Козловым, в 13 количество эпитетов в переводе значительно больше, чем в оригинале, причем в некоторых случаях – в два-три раза. Подтверждением сказанного может служить следующий фрагмент:

Tam na północ ku Polsce świecą gwiazd gromady,
Dlaczegoż na tej drodze błyszczą się ich tyle?
Czy wzrok twój ognia pełen nim zgasnął w mogile
Tam wiecznie lecąc jasne powypalał ślady?

Перевод Козлова:

Что ж Север так горит над Польшею любимой?
Зачем небесный свод так блещет там в звездах?
Иль взор твой пламенной, стремясь к стране родимой,
Огнистую стезю прожег на небесах?

В оригинале два эпитета: *jasne ślady* «светлые, отчетливые следы» – огнистая стезя; *wzrok ognia pelen* «взгляд полный огня» – взор пламенной; добавлены переводчиком – три: над Польшею *любимой, небесный* свод, к стране *родимой*. Использование эпитетов в оригинале и переводе подчинено разным закономерностям. В оригинале они обусловлены жанровой спецификой текста, а в переводе – спецификой текстов-ориентиров принимающей литературы, т. е. таких текстов, которые переводчик принимает в качестве определенного эталона. К таким текстам относятся и оригинальные произведения самого переводчика – «Венецианская ночь», «Байрон», «Княгине З. А. Волконской», «Сон ратника».

6. Благодаря понятию адаптации можно выделить еще один тип перевода – перевод-мистификацию, в котором поэт-переводчик воспроизводит не конкретное произведение иноязычного автора, а некий эталон, определяющий творческую манеру реального или воображаемого поэта. По своему характеру такие переводы, точнее, псевдопереводы, ставят цель приблизить творчество иноязычного автора к принимающей литературе за счет обогащения ее новыми формами и поэтическими идеями, а также найти то общее, что объединяет литературу оригинала и принимающую литературу.

7. Перевод художественного произведения является процессом двуступенчатым, предполагающим, во-первых, воспроизведение собственно лингвистической информации – реального содержания и его основных прагматических смыслов, а во-вторых, адаптацию, приведение к некоему «общему знаменателю» поэтической информации оригинала и перевода, включение текста перевода в другой литературный контекст.

Жакова Н. К. (Санкт-Петербург)

О ПРЕПОДАВАНИИ СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР В САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

Славянские литературы как одно из главных проявлений духовной жизни и этно-культурной общности славянских народов традиционно рассматриваются в университетских курсах с самого основания кафедр по истории и литературе славянских наречий (1853 г.). В Петербургском университете лекции по истории славянских литератур начали читать М. И. Касторский и П. И. Прейс. Целая эпоха развития петербургской славистики связана с именами И. И. Срезневского и В. И. Ламанского.

В XX столетии крупнейшим представителем славяноведения и организатором изучения и преподавания разных его аспектов, включая историю славянских литератур, стал академик Н. С. Державин. Наряду с ним в 30–40-е гг. XX в. в Ленинградском университете работали та-

кие известные исследователи славянских литератур, как профессора К. А. Пушкаревич, В. Г. Чернобаев и К. А. Копержинский.

Однако планомерное, последовательное и целостное преподавание литератур западных и южных славян стало вестись в Ленинградском университете с момента открытия в 1944 году по инициативе и под руководством Н. С. Державина кафедры славянской филологии. В послевоенные годы сформировалась ленинградская школа изучения и преподавания славянских литератур, представленная именами полонистов С. С. Советова, В. Б. Оболевича, М. П. Малькова, богемистов – И. М. Порочкиной, Н. К. Жаковой, Т. Е. Аникиной, специалистов по литературам народов Югославии – Г. И. Сафронова и И. Л. Бершадской. Выдающимся исследователем болгарской литературы стал В. Д. Андреев, сейчас его дело продолжает О. И. Минин. Все эти специалисты не только читают лекции по отдельным славянским литературам, но выступают их активными популяризаторами, участвуя в различных торжествах, связанных с юбилеями славянских писателей, беря на себя большой труд по изданию их произведений на русском языке в качестве авторов серьезных предисловий, обширных комментариев и художественных переводов.

Как учебная дисциплина история славянской литературы (болгарской, польской, чешской или сербохорватской) начинает преподаваться с I курса, где в течение 1-го семестра читается «Введение в историю литературы». На II курсе студенты слушают курс древней литературы, на III курсе – «Историю литературы XIX века», на IV и V курсах – «Историю литературы XX века».

Таким образом, у будущих специалистов формируется целостная концепция развития одной из славянских литератур от истоков до современности. Кроме того, студенты знакомятся с кратким курсом славянского фольклора, а также слушают в течение 2-х семестров лекции по истории второй славянской литературы. Наконец, изучение славянских литератур завершается чрезвычайно насыщенным обобщающим курсом «Сравнительное изучение славянских литератур», который был разработан проф. В. Д. Андреевым и ежегодно пополняется новыми сведениями и научными положениями.

Помимо основного курса литератур, ежегодно читаются те или иные спецкурсы по каждой из славянских литератур. Поскольку в традициях Ленинградского – Петербургского университета особое внимание всегда обращалось на изучение литературных взаимосвязей, то и темы спецкурсов (наряду с процессами, затрагивающими развитие одной литературы или писателя) посвящены нередко межславянским литературным связям. В последние годы разработан и читается коллективный спецкурс по сравнительному славянскому стихосложению.

Студенты кафедры славянской филологии имеют возможность применить свои знания в научной работе – это курсовые и дипломные работы по славянским литературам, выступления с докладами на ежегодных научных студенческих конференциях.

В последние годы появилась еще одна форма внеучебной работы в сотрудничестве с Библиотекой Академии наук. Славянский фонд БАН поощряет проведение памятных юбилейных заседаний в своих стенах. Студенты не только читают доклады, но и принимают участие в подготовке книжных выставок по своей теме из фондов БАН, что не только обогащает их знания, но дополнительно стимулирует их интерес к научной исследовательской работе.

Жакова Н. К., Аникина Т. Е., Волошина Г. К., Шанова З. К., Шумилов А. А. (Санкт-Петербург)

ОСОБЕННОСТИ СЛАВЯНСКИХ СИСТЕМ СТИХОСЛОЖЕНИЯ

На кафедре славянской филологии СПбГУ на пяти параллельных отделениях: болгарском, польском, сербохорватском, словацком, чешском, – вопросы стихосложения входили либо в курсы теории перевода, либо истории литературы, а иногда рассматривались на отдельных семинарских занятиях. В 2001–2002 уч. г. было принято решение об открытии общего спецкурса «Особенности славянских систем стихосложения».

Данный спецкурс предназначен для славистов III курса (6 семестр) и рассчитан на 36 часов. Спецкурс предваряет вводная лекция (2 ч.), в которой рассматриваются следующие вопросы:

– Связь стихосложения с природой языка: длина слов и формы их изменения, характер ударений. Традиционные ритмы, психический склад нации, определяющие звучание, синтаксический строй и ритмико-интонационные средства поэтической речи. «Поэзия – наиболее национальная форма искусства» (Б. В. Томашевский).

– Понятие стихотворной системы. Виды стихотворных систем. Силлабо-тоническая система стихосложения. Основные размеры, свойственные силлаботонике (В. Е. Холшевников).

Лекции по вопросам чешского стихосложения (8 ч.) читает доц. Н. К. Жакова:

– Стихотворные системы, возможные на почве чешского языка: стих свободный, стих безразмерный, стих метрический, тонический, силлабический, силлабо-тонический. Обоснование силлабо-тонической системы как наиболее соответствующей характеру чешского языка в трудах Й. Добровского. Споры о чешской просодии в начале XIX века.

- Основные размеры чешской силлаботоники: ямб, хорей, дактиль, логоэды (Й. Грабак).
 - Сходство и различия в русской и чешской системах стихосложения, связанные с характером ударения, выраженностью границы стиха, разграничением стопы и слова.
 - Различия в употреблении силлабо-тонических размеров в русском и чешском стихосложении, связанные с характером языка (Р. Якобсон, И. Грабак).
 - Основные элементы композиции стихотворного произведения: строфа, строка, рифма. Ритмико-интонационные особенности стиха. (В. М. Жирмунский).
 - Рифма и ее выразительные возможности в русском и чешском стихе.
 - Звукопись (эуфония). Аллитерация и ассонанс в русской и чешской поэзии.
 - Стиховые жанры и их историческая обусловленность.
 - Свободный стих (верлибр) в русской и чешской поэзии. Их несопоставимость и неадекватность. Тяготение русской поэзии к традиционному стиху. Русские переводчики чешского верлибра.
- Вопросам словацкого стихосложения посвящены лекции Т. Е. Аникиной (4 ч.):
- История словацкого стиха. Народный стих. Славянская книжная силлабика. Старославянский молитвословный стих. Чешская средневековая силлабика и ее роль в поэзии словацкого средневековья. Распространение силлаботоники. Роль немецкой, русской и чешской силлаботоники в становлении системы словацкого стихосложения.
 - Традиционные размеры словацкой силлаботоники. Зависимость размеров от специфики языка.
 - Основные элементы композиции стихотворения. Рифма, ее специфика. Мелодика стиха. Стихотворные жанры.
 - Верлибр. Его история и теория. Роль звукописи в верлибре. Возвращение к истокам индоевропейской метрики.
 - Анализ стихотворения. Места наибольшего напряжения текста. Их роль в формальной и смысловой структуре текста.
- Доц. Г. К. Волошина рассматривает в своих лекциях вопросы польского стихосложения (8 ч.):
- История польского стиха. Эволюция от средневекового разнослогового стиха к равносложности, силлабизму Яна Кохановского (XVI в.). Формирование традиционных силлабических размеров.
 - Принципы построения стиха в эпоху барокко (XVII в.).
 - Ритмико-синтаксическая упорядоченность стиха в эпоху классицизма (XVIII в.). Установление цезурной и клаузульной парокситониче-

ской константы. Полная синхронность стиха и синтаксиса в период классицизма и раннего романтизма.

– Расширение экспрессивных возможностей стиха в рамках традиционных силлабических размерах в результате использования полиметрии, межстиховых и цезурных переносов, повторов, звуковой инструментовки, элементов силлаботоники, нарушений цезурной и клаузульной парокситонезы в эпоху романтизма.

– Силлабические, силлабо-тонические, тонические размеры в поэзии XX века. Широкое распространение вольного стиха, белого стиха, свободного стиха (верлибра). Ритмообразующие факторы свободного стиха: роль повторных конструкций, звукописи, межстиховых переносов, авторской графики.

– Проблемы перевода поэзии.

О болгарском стихе (4 ч.) читает лекции доц. З. К. Шанова.

– Силлабика и силлаботоника. Особая роль фольклора в болгарском стихосложении. Становление силлабо-тонических размеров. Роль русского стихосложения. Основные размеры и их специфика. Рифма. Аранжировка стиха. Композиция и ее элементы. Система жанров.

Преподаватель А. А. Шумилов рассматривает на своих занятиях проблему сербохорватского стихосложения (8 ч.).

– Загадки и проблемы. Разные подходы к ритмике сербского десятисложника у русских переводчиков сербского эпоса от А. Х. Востокова до наших дней. Два взаимоисключающих определения стиха сербского эпоса у А. Х. Востокова (1818 и 1825). Русское восприятие ритмики сербских и хорватских стихов. Силлабика или силлаботоника? Определение стиха, данное В. Караджичем. Попытки определить тип сербохорватской версификации в XIX и XX вв.

– Эпический и литературный стих, их взаимосвязи на почве сербской и хорватской литературы. Основные понятия и термины. Влияние классического и русского стиховедения на стиховедение югославское. Особенности просодии сербохорватского языка и его акцентологической системы. Его фонетика и фонология.

– Фонологическая система и ее диктат; внешние и внутренние причины развития стиха, его изменения во времени; понятие о динамической системе; парадокс как феномен восприятия стиха. Контекст. Ямб и иные ритмы в сербской и хорватской поэзии. Современное состояние стиха.

– Выводы: объективные и субъективные законы стиха, положение между силлабикой и силлаботоникой, понятие эквиритмичности в переводе, границы переводимости.

В завершающей обзорной лекции (2 ч.) рассматриваются вопросы систем стихосложения в других славянских языках: украинском, белорусском, македонском и словенском. Коллектив, читающий данный

спецкурс, рассчитывает создать пособие для студентов III курса славянского отделения «Основы славянских систем стихосложения». Студентам предлагается ознакомиться с основными трудами по указанной проблеме на русском и других славянских языках (17 позиций).

Литература

- Анализ одного стихотворения. Л., 1985.
Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М., 1989.
Жилунов И., Шумилов А. Проблемы эквиритмического перевода на русский язык «Горного венца» П. П. Негоша // Зб. за филологију и лингвистику. Књ. 19. 1976. С. 55–64.
Жирмунский В. М. Теория стиха. М., 1975.
Тарановски К. Принципи српскохрватске версификације // Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор. Књ. 20. 1954. С. 14–28. Београд.
Томашевский Б. В. Стих и язык. М., Л., 1959.
Холшевников В. Е. Основы стихосложения. М., 1962.
Якобсон Р. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. М., 1923.
Янакиев М. Българско стихознание. С., 1960.
Vakoš M. Vývin slovenského verša. Martin, 1939.
Dłuska M. Studia i rozprawy. Tł. I–II. Kraków, 1969–1970.
Hrabák J. Úvod do teorie verše. Praha. 1958.
Hrabák J. Poetika. Praha, 1972.
Kopczyńska Z., Pszczółowska L. O wierszu romantycznym. Warszawa, 1963.
Pszczółowska L. Wiersz nieregularny. Ossolineum, 1987.
Turčány V. Rým v slovenskej poézii. Bratislava, 1975.

Звададзе З. С. (Кутаиси)

«ЭНЕИДА» И. П. КОТЛЯРЕВСКОГО В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ АНТИЧНОГО ЭПОСА

Одной из характерных черт литературы восточных славян конца XVIII – первой четверти XIX вв. было обращение многих ее представителей к античной поэзии¹: тематике, мифологическим и реально историческим образам, идиллии, антологической эпиграмме, дифирамбу, оде,

¹ С особой интенсивностью эта тенденция проявляется в русской литературе конца XVIII – первой четверти XIX вв., о чем свидетельствует даже простой перечень созданных «в духе греков и римлян» произведений: «Эдип в Афинах» и «Поликсена» В. А. Озерова, «Андромаха» П. А. Катенина, «Подражания древним греческим и латинским стихотворениям» А. Ф. Мерзлякова, сочинения Н. А. Львова, Г. Р. Державина, В. В. Капниста, М. Н. Муравьева, А. Н. Радищева и др.

стихотворной трагедии и эпосу. Однако, «заимствуя» лучшие традиции древнегреческой и римской литературы, славянские авторы отбирают материал в соответствии со своими идеологическими запросами и местной культурной традицией. С данной точки зрения представляет особый интерес поэма И. П. Котляревского «Энеида Вергилия, перелицованная на украинскую мову» (1798). Используя вергилиев сюжет как схему, украинский поэт обогатил содержание своей «Энеиды» картинами жизни простого народа и отечественной истории. Произведение Котляревского написано в форме бурлескной, или т. н. «ироикокомической», поэмы. В основе этого жанра лежала шуточная переработка (травестиrowание) какого-либо эпического произведения или древнего мифа. Зачинателем собственно бурлескного жанра считается поэт Лалли, который в 1633 г. написал поэму «Eneida travestita»². Однако истоки бурлеска можно найти и в античной поэзии – известная «Война мышей и лягушек» пародирует «Илиаду» Гомера. Более того, есть все основания полагать³, что как Лалли, так и все продолжатели «ироикокомического» жанра – Ф. Берни, П. Скаррон, Дассуси, Н. Буало, В. Майков, Н. Осипов, А. Котельницкий, в том числе и И. Котляревский опирались на традиции античного пародийного эпоса и римской сатиры. Так, ироническое изображение в «Войне мышей и лягушек» перипетий Троянской войны, монолог-родословная героя и жалобы мышиноного царя Хлебогрыза, рассуждения Зевса и Афины на мышей, изгрызших ее новенький плащ, употребление эпитетов типа «сильного суслика сын», «храбрый наездник по блюдам и кушаньям разным», «черепокжий», «быстровертлявый» и т. д. – хорошо перекликаются с «Энеидой» Котляревского с точки зрения техники создания художественного образа. Подобно античному автору, Котляревский не жалеет юмористических красок для изображения всевышних богов. В образах Зевса, Юноны, Венеры, Нептуна, Эола просматривается острая сатира на феодально-помещичью верхушку современного Котляревскому общества. Наиболее выразительна, как нам представляется, сатира, изображающая паразитический образ жизни божеств, их пьянство, ссоры, интриги, самодурство и презрение к простому народу. Комическое изображение божественного Олимпа восходит к творчеству Гомера. Боги активно участвуют в сюжете гомеровских поэм, но своим поведением они не всегда вызывают восторг. Автор часто приписывает им человеческие слабости, изображает в таких комических ситуациях, которые не приемлемы даже для простых смертных: в «Илиаде» поддерживающие ахейцев и сочувствующие тро-

² Квятковский А. Краткий поэтический словарь. М., 1966. С. 66–67.

³ Более подробно см. Snell, B. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen. – 3. Aufl. – Hamburg, 1955 S. XXXVIII–LX.

янкам боги то часто дерутся между собой, то прибегают к различным хитростям. Однако, с другой стороны, гомеровские поэмы богаты пассажами, выражающими уважение по отношению к божествам: им строят храмы, возносят молитвы, совершают обряд жертвоприношения, посредством пророков и ясновидящих герои стараются узнать божью волю, чтобы поступить так, как им хочется. У Котляревского же все отношения между «всепластными» и простыми смертными сводятся на уровень торговой сделки (эпизод встречи Энея с Нептуном и Сивиллой и др.).

Украинская «Энеида» в корне отличается от «Энеиды» Вергилия с точки зрения концепции эпического героя, что обусловлено спецификой бурлескного жанра. Как известно, комический эффект в травестиях достигается тем, что персонажи, заимствованные из героической поэмы, переносятся в обстановку, для них необычную, и поэтому их поступки приобретают юмористический характер. Контраст между концепцией эпического героя Вергилия и карикатурами на его персонажи в травестиях вызывает смех. Достаточно сопоставить образы Энея: у Вергилия это поистине героическая натура, идеал мужественности, «великий» «благочестивый» «веледушный» «вождь Троянский»⁴, вокруг которого сконцентрировано действие всех остальных персонажей «Энеиды»; Эней Котляревского – не только беззаботный гуляка, но и отважный воин, напоминающий собою героев народных песен и рассказов о прежнем казачестве, крепкий, здоровый, смелый отважный «рыцарь-герой», «парень – хоть куда»⁵.

Интересно рассмотреть «Энеиду» Котляревского и с точки зрения сформировавшихся в недрах античности норм поэтического языка. Речь идет об использовании различного рода тропов, без которых невозможно себе представить эпическое произведение. Любой автор классического периода плодотворно употребляет эпитеты. Тот или иной эпитет используется в адрес определенного героя, тем самым вырабатывая какой-то статический, конкретный, не зависящий от развития действия образ⁶. Так, например, эпитет «быстроногий» предназначен для характеристики Ахиллеса, «хитроумный» – Одиссея, «шлемоблещущий» – Гектора (Гомер)⁷, «отец» и «веледушный» – Энея (Вергилий) и т. д. На-

⁴ Эпитеты Энея цитируются по следующему изданию: *P. Vergilius Maronis 'Aeneidos' // C. Pascal – L. Castiglioni Corpus Scriptorum Romanorum. Neapoli, 1963* (на лат.яз.).

⁵ *Котляревский Иван. «Энеида». Перевод, вступительная статья и примечания. М. Р. Чачуа. Тбилиси, 1976* (на груз. яз.).

⁶ *Swiadadse S. Die Heldenkonzeption in kaiserzeitliche römischen Epik // Fachzeitschrift der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Bd. 4, 2000. S. 144–146.*

⁷ *Homeri Opera, V. I–II, iliadas libr., ed. by D. B. Monro, Th. W. Allen (SCBO), Oxford, 1920* (на древнегреч. яз.).

ряду с эпитетами большую роль для усиления образности играют сравнения. Непревзойденным мастером сравнений считается Гомер. Так, описывая подвиги Диомеда, поэт сравнивает его с наводненной рекой, разрушающей мосты и полевые изгороди; Гектор «налетает на врагов, как камень, обрушенный с утеса» и т. д. Котляревский в этом плане не отстает от Гомера и Вергилия. Мастерский отбор эпитетов, сравнений, сопоставлений и других словесных форм для обрисовки различных ситуаций и характеристики образов является существенным художественным признаком его поэмы и усиливает ее юмористическую направленность. Так, Нептун «всплыл из моря как карась», Дидона «как рак вареный раскраснелась». Особый сатирически-юмористический характер носят эпитеты: Юнона за постоянное плетение интриг называется Котляревским «сучьей дочкой», Венера – «пакостницей», «дрянью», попы – «святыми понурами», Зевс – «батечкой» и т. д.

Таким образом, сравнительный анализ образцов античного эпоса и «Энеиды» И. П. Котляревского показывает, что украинский автор был хорошо знаком с лучшими традициями древнегреческой и римской литературы, что находит соответствующее отражение в содержании и поэтическом стиле его поэмы. Однако, помимо античных элементов, украинская «Энеида» мастерски синтезирует в себе и традиции национальной литературы – элементы интермедий, вертепной драмы, рождественских и пасхальных виршей и т. д.

Ивинский Д. П. (Москва)

**К ПРОБЛЕМЕ «ПУШКИН – МИЦКЕВИЧ»: «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»,
«ПИКОВАЯ ДАМА», «БУДРЫС И ЕГО СЫНОВЬЯ», «ВОЕВОДА»
И III ЧАСТЬ «ДЗЯДОВ»**

Пушкинские переводы баллад Мицкевича «Будрыс и его сыновья» и «Воевода», впервые напечатанные в 1834 г. в журнале О. Сенковского «Библиотека для чтения», многократно привлекали внимание исследователей. Однако до сих пор остается неразрешенным вопрос о том, как соотносятся эти переводы с тем напряженным, острополюемическим диалогом с Мицкевичем, который Пушкин вел в «Медном Всаднике» и стихотворении «Он между нами жил...». В том же номере журнала Сенковского, где увидели свет переводы баллад, Пушкин напечатал повесть «Пиковая Дама». Повесть эта, таким образом, оказалась соотносенной с переводами баллад Мицкевича.

Прежде всего укажем на некоторые факты, позволяющие несколько конкретизировать уже высказывавшиеся (С. Шварцбанд), но все еще недостаточно аргументированные, предположения о существовании полемики связи «Пиковой Дамы» и «Отрывка» III части «Дзядов».

Во-первых, одна из отмечавшихся специалистами (Н. Н. Петрунина) перекличек между текстами «Медного Всадника» и «Пиковой Дамы» находит очевидные соответствия в «Отрывке». В «Медном Всаднике» читаем: «Без шляпы, *руки сжав крестом*, // Сидел недвижный, страшно бледный // Евгений <...>». В «Пиковой Даме» этому соответствует следующий фрагмент: «<...> он сидел на окошке, *сложив руки* и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона». Ср. «Петербург» Мицкевича: «Остался лишь пилигрим; он злобно засмеялся, // Поднял руку <...>. // *Потом скрестил на груди руки* // И замер, размышляя, и на царский дворец // Обратил две глазницы, как два ножа». Во всех этих случаях идентичный текст оказывается знаком некоторого значительного внутреннего потрясения. Во-вторых, параллель Германн – Наполеон, безусловно, может быть интерпретирована в контексте свойственного Мицкевичу культа Наполеона. Культ этот очевидным образом отразился и в тексте III части «Дзядов»; в «Отрывке» имя Наполеона дважды упоминается в стихотворении «Смотр войска». В 1827–1828 гг., т. е. именно в период общения с Пушкиным, Мицкевич обращался к теме Наполеона в своих устных разговорах, зафиксированных Малевским. В это же время польский поэт пишет статью «Гете и Байрон», в которой едва ли не впервые с такой ясностью и отчетливостью формулирует идею сильного человека, гения, способного повернуть ход истории; Мицкевич говорит о «<...> роде человеческого и о силе, которую простирает над ним один смелый и могучий гений. Это и есть главная идея эпических поэм Байрона. Верно повторяли, что некоторые черты Корсара были скопированы с портрета Наполеона». Итак, Пушкин иронически «остраивает» именно того романтического героя, которого так ценил Мицкевич, историософская концепция которого во многом базировалась на наполеоновском мифе. При этом имя Наполеона ассоциируется у Пушкина с именем Мефистофеля; Томский, как бы обыгрывая сказанное Мицкевичем о Корсаре, говорит о Германне следующее: «<...> у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля». Упоминание о Мефистофеле в наполеоновско-байроновском контексте чрезвычайно симптоматично именно в связи с Мицкевичем: если Байрон, подчеркивая демонизм своих героев, ориентировался на мильтоновского Сатану, то Мицкевич (как и Пушкин) – на Мефистофеля Гете. Причем именно в III части «Дзядов» тема Мефистофеля (и Фауста) приобрела особое значение; не говорим уже о сходстве жанровых структур этих произведений, неоднократно отмечавшимся специалистами. Не менее важно, что и герой поэмы Мицкевича «Конрад Валленрод» создавался именно на основе байроновских Корсара и Лары, «прототипом» которых, как мы видели, Мицкевич считал Наполеона. В-третьих, общим для «Отрывка» и «Пиковой Дамы» является мотив каб-

балы. Нарумов, выслушав рассказ Томского, замечает: «Как! <...> у тебя есть бабушка, которая угадывает три карты сряду, а ты до сих пор не перенял у ней ее кабалистики?». В «Отрывке» этот мотив связан с Олешкевичем, который «Библию только и Каббалу изучает». В этой связи отметим, что и III часть «Дзядов», и «Пиковая Дама» содержат нумерологические мотивы, восходящие к Каббале, воспринятой (особенно Мицкевичем) через Сен-Мартена. Но если Мицкевич, верный ученик Олешкевича, оперирует числами как пророк, с наивысшей степенью серьезности, то Пушкин переводит нумерологию (3–7–1) в игровой план и прибегает к весьма действенным приемам мистификации, которые по сей день побуждают исследователей, не умеющих, подобно Германну, освободиться от гипноза трех карт, ко все новым и новым дешифровкам текста «Пиковой Дамы».

В этом игровом поле и проявляются как причины многочисленных отсылок к «Медному Всаднику» в тексте «Пиковой Дамы», так и значение, казалось бы, случайной, соотношенности «Пиковой Дамы» и переводов двух баллад Мицкевича.

Если Евгений соотношен с Германном, то Всадник, конечно, с Дамой: энергичному началу столетия соответствует его «дряхлое» окончание, петровской эпохе – екатерининская, успевшая-таки напоследок *подмигнуть* Наполеону.

Карта оживает так неожиданно, что взгляд ее на героя оказывается подобным нежданному Воеводой выстрелу; в балладе Мицкевича и в повести Пушкина героев подводит их уверенность в своих силах, развязку обуславливает событие, ими не предусмотренное и как бы заведомо невозможное. Как Германн «не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться», так и повествователь в «Воеводе» как бы «не верит», что произошло именно то, что не могло произойти: «Хлопец видно промахнулся».

Соотношенность баллады «Будрыс и его сыновья» с «Пиковой Дамой» иная: она обусловлена «зеркальностью» мотивировок поведения героев. Старый Будрыс так напутствует двоих своих сыновей: «Будет всем по награде: пусть один в Новеграде // Поживится от русских добычей. // Жены их, как в окладах, в драгоценных нарядах; // Дома полны; богат их обычай. // А другой от прусаков, от проклятых крыжак, // Может много достать дорогого, // Денег с целого света, сукон яркого цвета; // Янтаря – что песку там морского». Третьему сыну отец советует привезти невесту из Польши. Как помнит читатель, все трое возвращаются с «полячками младыми», презрев «деньги с целого свету». В «Пиковой Даме» обратная ситуация: подлинной ценностью в глазах героя оказывается, конечно, не любовь: «Деньги, – вот чего алкала его душа!». Н. Н. Петрунина, много внимания уделив «сказочному» подтек-

сту «Пиковой Дамы», назвала ее «сказкой с отрицательным знаком», сказкой, где «герой не выдерживает испытания». Учитывая все сказанное, решимся утверждать, что не меньше оснований назвать «Пиковую Даму» «балладой с отрицательным знаком».

Каньков Ю. С. (Чебоксары)

КОНЦЕПТ «РОССИЯ» В ПОЛЬСКОЙ ДРАМАТУРГИИ 90-х гг. XX ВЕКА

Говоря о концепте, мы абстрагируемся от споров о термине в культурологической или лингвистической литературе: концепт – это понятие, примеряющее, как актер, маски – контекстуальные, ментальные – и действующие на той сцене, которую можно называть «концептосферой» (Д. С. Лихачев), «сгустком» (Ю. С. Степанов) или «аккордом» (С. А. Аскольдов) смыслов. Тип концепта «Россия» – предмет сравнительной концептологии, и именно компаративистика представляет собой идеальную сферу для «внутренней» (литературной) реализации концепта: наличие коммуникативной ситуации, прямых и обратных связей, принципиальная «непереводимость» смыслового ряда и умножение ассоциативных рядов и т. п.

Отношение к России и русской культуре, уровни рецепции – это не только важные аспекты «польскости» как менталитета, но и фактор самоопределения польской литературы. Таким образом, «русский вопрос» – константа польской культуры, он входит в концепт «свое / чужое», один из центральных концептов любой культуры¹. Такого рода универсальные концепты строятся на стереотипах, но в литературной практике они подвергаются своеобразной проверке. Так, к «русской теме» обратились два выдающихся польских драматурга – Славомир Мрожек («Любовь в Крыму», 1993) и Януш Гловацкий («Четвертая сестра», 1999), что позволило критике заявить о «русском феномене в польской драматургии 90-х годов»². Обе пьесы объединяет имя Чехова (прежде всего – автора «Трех сестер» и «Вишневого сада»), жанр (трагикомедия – фарс), желание авторов рассматривать свои произведения не в идеологическом или национальном контексте, а в театральном. При этом Мрожек отметил, что Россия в его пьесе лишь «некий несущий материал» («Я должен чувствовать, что материал этот драматичен, что он подходит для моей цели. Поэтому в данный момент я и выбрал Россию. Ведь моя задача – сочинить пьесу, а не возвещать какие-то истины»³), а Гловацкий, по-

¹ В. Зусман. Диалог и концепт в литературе. Нижн. Новгород, 2001. С. 50.

² В. Мастеров. Польская сестра в русской семье // Новая Польша. 2000. № 2. С. 27.

³ С. Мрожек. Любовь в Крыму. Интервью Славомира Мрожека // Иностранная литература. 1994. № 10. С. 233.

строив свою «Четвертую сестру» на стереотипах постсоветского времени, подчеркнул, что не писал сатиру на Россию: его объект – конец века вообще.

Три акта «Любви в Крыму» насыщены реминисценциями, но парадоксальность мышления Мрожека органично вбирает в себя парадоксы русской истории: у Мрожека представлена не точка зрения поляка на Россию, а, как справедливо заметил Ст. Лем, «синтез российско-советских отношений», но – в литературном исполнении. Ряд использованных имен и произведений – от Тургенева до Горького и Тренева – значим, но концептуально лишь одно – Чехов. Концепт «Чехов» обретает в цитатах внутреннюю, «текстовую» жизнь, но, как и положено концепту, включается в историко-культурный дискурс. Рецепция русской литературы в Польше условно может быть сведена к триаде «Достоевский, Чехов, Булгаков», и выдвижение на первый план или «переход с оси диахронии на ось синхронии»⁴ того или иного имени показательны. Кроме того, концепт по природе «антитетичен»: такую пару в нашем случае составляют Достоевский и Чехов. В 70–80-е годы в польской культуре явно преобладает интерес к Достоевскому и типу идеологического романа. Так, Гловацкий пережил подобное увлечение (в какой-то мере «мазохистское», если учесть отношение Достоевского к Польше) в прозе, но актуальность, «густота» реалий и натурализм разрушают, на наш взгляд, театральность «Четвертой сестры», подменяя ее хаотичностью. В компаративистской ситуации (концепт «свое / чужое») важна «обратная связь», в данном случае – оценка пьесы Гловацкого русскоязычным «рецептором». Парадокс в том, что предыдущие произведения драматурга («Замарашка», «Фортинбрас спился») сказали о России больше, чем «русская пьеса». Движение «от Достоевского к Чехову» отражает стремление объективно осмыслить отношения двух народов, отказываясь от крайностей «польскости»; с другой стороны, это движение от публицистического, «брехтовского» театра к театру полутонув. Мрожек, в отличие от Гловацкого. Всегда воспринимал Достоевского лишь как элемент общекультурного фона, в то время как Чехов сопровождал его творчество постоянно, дробясь на мотивы и разного рода реминисценции.

В пьесах Мрожека 90-х годов возрастает значение невербальных средств (декорации, костюмы, предметный мир спектакля), он их подробно расписывает, иронически комментирует, создавая пародию на собственную «назидательность» и – одновременно – на модную в театре гипертекстуальность. Выделим частный концепт «оружие»: в пьесе

⁴ В. Зусман. Диалог и концепт в литературе. Нижн. Новгород, 2001. С. 41.

«Любовь в Крыму» ружье висит на стене, оно выстрелит в конце первого акта, создавая иллюзию залпа «Авроры», «разбудит» Ленина, создаст шумовое оформление третьего акта (перестрелки). В «Прекрасном виде» (1998) все действие развивается как бы под прицелом снайпера. Оружие – важный фактор театральности позднего Мрожека, но это именно «чеховское ружье», порождающее, как всякий концепт, «предзнаменования» и «ассоциативные сгустки». Театральный концепт приобретает контекстуальные смыслы: история России («Любовь в Крыму», современный терроризм, ситуация в бывшей Югославии («Прекрасный вид»). В раннем творчестве Мрожека («Кароль», 1961; «Бойня», 1973) концепт «оружие» не получал такого личного смысла: либо это был вариант политического иносказания и напрашивались очевидные параллели (например, в русской литературе – «Плохая квартира» В. Славкина), либо это было выражение общей тенденции в так называемом «театре абсурда» (Ионеско или Аррабаль).

Крым – это «прекрасный вид» Мрожека: красота, которая постоянно находится под прицелом; это пограничье: отсюда уезжали в Константинополь (офицер Сейкин – очевидная реминисценция из М. Булгакова), в Москву (чеховские сестры Прозоровы), в Америку (третий акт пьесы), но уехать из Крыма нельзя; Крым – это чеховская Россия. Для Мрожека, как и для Чехова, очень важен мотив «возвращения» (в 90-е годы особенно: история возвращения писателя в Польшу, «Дневник возвращения» (1996)). Можно по-разному трактовать финал пьесы (появление из-за линии горизонта храма; «рождение» из моря и прошлого «самой чеховской» героини Мрожека – Татьяны и т. п.), но диагноза и мрачных предсказаний избежал.

Пьесы Мрожека и Гловацкого, на наш взгляд, демонстрируют некоторые современные художественные тенденции в решении «русского вопроса», который остается ключевым для Восточной и Юго-Восточной Европы и определяет в каком-то смысле специфику отдельных литератур.

Карцева З. И. (Москва)

«ПОСТМОДЕРНИЗМ И БОЛГАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА» (о литературных связях и типологии)

У болгарской литературы долгая и непростая история взаимоотношений с миром – с европейской и мировой литературой. В X и XIV–XV веках, времени первого и второго «южнославянского влияния», этот вектор взаимоотношений шел из Болгарии. Но трагедия турецкого рабства изменила его направленность: Болгария была поставлена в положение «догоняющего», и уже начиная с XVIII–XIX веков ее история дает множество примеров такого рода «гонки с преследованием» – все

великие теории и идеи нового времени, все «измы» приходили в Болгарию с опозданием, когда и мир, и Европа начинали о них забывать.

Однако справедливости ради заметим, что во второй половине XX века все чаще приходилось говорить не только о таких формах литературных связей Болгарии с Европой, как контакты, рецепция, прямое влияние, но и о *типологических схождениях* в литературах, вызванных к жизни сходными общественно-политическими и культурно-историческими условиями развития стран и народов, аналогичными формами и темпами усвоения новых философских идей и художественных приемов в литературе.

Иноязычное влияние (мода) + внутренняя потребность *самой* литературы отреагировать на какие-то общие формы и идеи жизни (с обязательной поправкой на национальное, «свое») – таков, очевидно, механизм появления «похожих» произведений в литературах, рожденных сходными типологическими условиями времени.

По этой же приблизительно схеме (от «чужого», через его ассимиляцию, «переваривание» – к «своему») шло в Болгарии и освоение постмодернизма – как всеобъемлющей философской концепции «духа времени» конца XX века, как специфической искусствоведческой методологии, своеобразного художественного течения и специфической манеры письма.

Постмодернизм, ставший своего рода визитной карточкой, именем нашей эпохи, умонастроением и символом растерянности целого поколения, так и не нашедшего прочной опоры в зыбком, хаотичном, таком чужом и неуютном мире, в Болгарии появился не вдруг. Литературные «волны» этого разрушительного «цунами» (поначалу весьма слабые) стали заметны уже с середины 60-х годов. Однако новые явления в болгарской прозе 60-80-х годов (проза Й. Радичкова, творчество писателей «молодой психологической волны») воспринимались критикой тех лет «в штыки» или как естественное проявление различных эстетических тенденций, имеющих (по определению) равные права на существование.

Самые первые попытки их *теоретического* осмысления в контексте литературы именно постмодернистского дискурса были предприняты лишь в середине 80-х годов с появлением новых, оригинальных произведений И. Дичева, В. Даверова, В. Паскова, Я. Становева, Б. Христова, З. Златанова и др., ставших свидетельством не только дальнейших изменений повествовательной техники, но и доказательством того, что современные писатели, овладев «приемами» нового течения, уже и мыслили его категориями, сознательно ориентировались как на поэтику, так и на мировоззренческую, философскую сущность постмодернизма. Это было время манифестов молодой интеллектуальной элиты, для которой новые, завораживающие идеи были и «запретным плодом», фор-

мой протеста против идеологических и эстетических оков тоталитаризма, следствием процесса деконструкции литературы соцреализма.

И лишь с конца 90-х годов в Болгарии стали публиковаться первые серьезные теоретические исследования З. Златанова, Б. Пенчева, Р. Ликовой, П. Антова, Н. Аретова о новых интересных произведениях этого десятилетия – рассказах и романах Э. Андреева, П. Антова, В. Кирова, К. Радева, Э. Дворяновой, Св. Игова и Г. Господинова, в той или иной мере использовавших технику постмодернистского письма – пародийного, афористичного, игрового, эклектичного и фрагментарного, а стало быть – вполне адекватного фрагментарности, неупорядоченности хаоса времени постмодерна, спровоцированного и еще более усиленного кризисными явлениями в жизни самой Болгарии 90-х годов.

Однако несмотря на отдельные яркие примеры («Естественный роман» Георгия Господинова и «Елены-Олени» Светлозара Игова) постмодернизм в Болгарии и к началу нового столетия так и не стал «главным» направлением в литературе. Мощная классическая традиция по-прежнему жива в сознании болгарских беллетристов, заставляя их вольно или невольно искать формы *синтеза* новейшей техники постмодернистского письма с реалистической поэтикой, новаторства – с традицией, идей и поэтики постмодернизма – с индивидуальным и национальным материалом. И, если исключить фактор *моды*, которой слепо или искренне следуют многие современные прозаики, в массе своей они вовсе не утратили «здорового балканского духа» и – вопреки своему разочарованию и неверию – остаются неисправимыми оптимистами. А постмодернизм воспринимают как возможность приобщиться к захватывающей *игре* или же как какой-то необозримый *полигон* для всего того, что уже не вмещается в прокрустово ложе прежних эстетических и поэтических систем – т. е. как источник *неограниченных художественных поисков* литературы вообще.

Клементьев С. В. (Москва)

ТВОРЧЕСКИЕ ПОИСКИ ЕВРОПЕЙСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА И РОМАН В. ГОМБРОВИЧА «ФЕРДИДУРКЕ»

В 1920–1930 гг. литературный процесс в Польше формировался под влиянием тех же факторов, которые оказывали воздействие на всю европейскую литературу в целом. Европа пережила всеобъемлющий экономический кризис, усиление тоталитарных тенденций и фашизма в ряде стран, столкнулась с нарушением демократических принципов и свобод. Творческая интеллигенция, осознававшая банкротство существующего порядка, все чаще говорила о переоценке ценностей и надвигающемся конце буржуазной цивилизации. Именно эти политико-

социальные явления сыграли немаловажную роль в интеллектуальном и художественном развитии многих европейских писателей. Быстрая смена исторической ситуации в конце 20-х – начале 30-х годов XX столетия повлекла за собой и глубокие изменения в литературном процессе: осмысление нового жизненного опыта потребовало и иных форм искусства. Поиски новых форм в прозе определялись реалиями текущего времени. Преследуемые жестокой действительностью (в которой существенную роль играли факты истории собственной страны и других европейских государств) писатели пытались «отторгнуть» ее, создавая в творчестве своеобразный художественный эквивалент, имеющий к реальности только косвенное отношение. В третьей декаде прошлого века в литературе наметился отход от принципов традиционного реализма и – создание, вместо обычной действительности, действительности чисто художественной, созданной воображением художника и подчиняющейся не законам реальности, а законам психологии творческого вымысла. С этого момента для автора было важно не столько следовать правде жизни, бытия, сколько выразить свой индивидуальный мир, свое отношение к окружающему. Вопросы, которые пытались в эти годы решать европейские художники, носят скорее философский, экзистенциальный характер¹, в меньшей степени социально-нравственный, присущий литературе предшествующих эпох.

Отображая объективный мир, писатели прибегали подчас к нереалистической поэтике и средствам художественной экспрессии. Для языка их произведений характерно обилие сюрреалистических приемов, поэтики сна, мистификации, гротеска. Подобная литература должна была читателя не взволновать, а заинтересовать, она была обращена к думающей личности, для которой художественный текст представлял возможность приобщиться к серьезным философским, историческим проблемам своего времени, раскрыть универсальные духовные ценности.

Вошедшее в литературу в 1930-е годы молодое поколение польских писателей воспринимало окружающий мир иначе, нежели их предшественники: критически настроенное к литературной традиции, оно не сетовало на свою судьбу, не проклинали трудности жизни – оно пыталось иронизировать, насмехаться над миром; не сокрушалось и не горевало, а представляло все и вся в гротескном виде, подвергало все философской рефлексии. В литературных текстах молодых прозаиков ощутима едкая пародия, своеобразная провокация, направленная против устоявшихся вкусов и традиций, стремление «деформировать» действительность,

¹ См. *Morawski S. Wątki egzystencjalne w polskiej prozie lat trzydziestych // Problemy literatury polskiej lat 1890–1939. Pod red. H. Kirchner i Z. Zabickiego. Seria I. Wrocław, 1972.*

обосновывая этот процесс ничем не ограниченной «свободой» создания удивительных и неправдоподобных художественных композиций. Эти беллетристы отдавали себе отчет в том, что от их усилий в этом мире мало что зависит и изменить действительность нельзя. У многих авторов главный центр интересов переместился с плоскости социальных конфликтов в сторону поисков ценностей среди сил, действующих внутри человека. Вместе с тем в произведениях ряда писателей явственно слышен тон сомнения, разочарования, связанный с процессом падения роли человеческой личности в общественной сфере, так как тоталитарные режимы руководствовались интересами так называемого большинства, а не отдельного человека, с мнением которого никто не считался. Указанные выше особенности литературного процесса 1930-х годов заметны и в прозе В. Гомбровича.

Витольд Гомбрович принадлежит к плеяде писателей, в творчестве которых пародия, фарс, гротеск являются характерной художественной основой. Для автора романа «Фердидурке» гротеск с его склонностью к эксцентрическим формам, неоднородностью настроения и стиля, пародией литературных мотивов и жанров оказался наиболее универсальным художественным языком.

Как любой оригинальный художник, Гомбрович имел собственный взгляд на мир и человека. Его самобытность как мыслителя связана со способом ответа на серьезные вопросы эпохи. Свой ответ он формулировал прежде всего в построении художественного произведения, этот ответ выражал и силой самого искусства разрешал дилеммы и антиномии, по отношению которым было беспомощно, по мысли писателя, дискурсивное мышление. Среди философских мотивов, перенесенных Гомбровичем в глубь структуры произведения, можно найти проблемы границы «Я» и «Не-Я» в личностных отношениях, элемент случайности и необходимости, роль языка и других продуктов культуры в установлении действительности и многое другое.

Самой важной категорией, которую писатель вывел из своего художественного опыта и пробовал объяснить, была «форма», или всё то, что посредничает между человеком и ним самим как предметом саморефлексии, а также между ним и другими людьми и окружающим миром. Философия автора «Фердидурке» – это философия «маски», ибо «форму» можно рассматривать как своеобразную «маску». Это философская система, объясняющая, что формирует, скрывает и деформирует натуру человека. В представлении Гомбровича, «форма» выражает отношение индивидуума к жизни и миру, она проявляется в его манере себя держать, в жестах, в предпринимаемых усилиях и решениях. Человек всегда ограничен «формой», но в то же время он непрерывно ее создает, благодаря чему может вступать в контакты с окружением. Вынуж-

денный жить в коллективе, человек не может избежать «формы», уклониться от нее, так как это могло бы лишить его межчеловеческого общения. В определенных случаях он подчиняется «форме», навязанной другими. В концепции автора романа воплощением «формы» становится «морда» («geba»), навязанная нам извне и деформирующая нас характеристика, а также «попа» («riira») – инфантилизирующая разновидность «морды», синоним незрелости. «Морда» становится, по мысли писателя, второй натурой, в которой личность должна выразиться. Она символ искусственности. Чтобы не потерять индивидуальность, необходимо оставаться «собой» в одиночестве, что оказывается нереально ввиду интерактивности человека. Жизнь в коллективе заставляет принять «морду», установленной формы межчеловеческого бытия. Гомбрович критически относится к навязанной «форме», подчеркивает ее отчуждающий, фальсифицирующий человеческую натуру характер.

Гомбровичевская философия формы тесно связана с гротеском. Для писателя было важно показать через гротесковость форм и поведения человека руководящую жизнью неестественность, «искусственность». Поэтика гротеска определяет все уровни и элементы романа «Фердидурке», а также его язык. Композиция произведения подчинена гротесковому сюжету, основанному на фантастическом факте возвращения тридцатилетнего писателя Юзя Ковальского в состояние школьника. Автор «проводит» своего героя через различные социальные ситуации, подвергает его своеобразному всестороннему испытанию: сначала Юзя оказывается в школе, где ученикам пытаются внушить любовь к поэзии Ю. Словацкого, затем он попадает в псевдопрогрессивный дом инженера Молодзяка, где прогресс сведен к замене старого ритуала поведения новыми предубеждениями, только в «современном» стиле; наконец, герой переносится в традиционную помещичью усадьбу, хозяева которой также стремятся «воспитывать» и навязывать свое видение мира.

Роман Гомбровича – эта попытка изобразить человека, борющегося за свою аутентичность, за свое «Я», преодолевающего влияние «формы», а в то же время терпящего поражение в этом деле. Сначала писатель показывает, как уничтожается индивидуальность гимназистов путем навязывания определенной «формы» («опопивание»). Известно, что легче всего формировать незрелую, неокрепшую личность и манипулировать ею. Школа у Гомбровича навязывает совершенно определенный тип поведения и мышления, требует от учеников «преклонения перед великими гениями». Учащиеся не могут иметь собственного мнения, так как о Словацком, например, можно говорить только с наивысшим почтением. Таким образом прозаик подвергает уничтожительной критике склонность культуры к неоправданной дидактике и морализованию.

Попав в дом Молодзяков, герой романа всячески старается противостоять процессу «опопивания», т.е. впихивания его в «незрелость», сопротивляется мещанским идеалам прогресса и шаблонному поведению. В конце концов он освобождается от влияния Молодзяков, демаскирует ненатуральную современность этого семейства. Для этого Юзя компрометирует поведение инженера, его жены и дочери, создает абсурдную ситуацию, на которой основывается гротесковый эффект. Вся хитрость героя Гомбровича направлена на то, чтобы ситуацию, в которой он чувствует себя неудобно, разрядить скандалом, заканчивающимся «кучей малой» (кура) – большой потасовкой. Наградой будет, пусть недолгая, психологическая власть над людьми, освобождение от навязываемой идеологии.

Роман Гомбровича состоит из трех сюжетных эпизодов (пребывание главного героя в школе, посещение им дома семейства Молодзяков, появление Юзя и Ментуса в усадьбе Хурлецких), отделенных друг от друга вставными философскими новеллами «Филидор, ребенком подлицованный» и «Филибер, ребенком подлицованный». Каждая фабульная часть и философские фрагменты произведения имеют гротесковый характер.

Гротеск у Гомбровича обнаруживается во многих повторяющихся мотивах (например, мотив поединка на «минах» (гримасах) между Ментусом и Сифоном, поединок между профессорами Анализа и Синтеза, между теннисистами в ходе теннисного матча). Употребленные писателем средства гротеска служат разрушению маски видимости, выявлению истинного значения представленного мира. Гомбрович охотно использовал приемы гротеска, до этого уже зарекомендовавшие себя в мировой литературе. Одним из таких приемов был прием гиперболизации отдельных частей тела. В создании гротесковой действительности польский прозаик намеренно отходит от устоявшихся систем символов и обращается к необлагороженным в высокой литературе частям тела, становящимися у художника гротескными символами. В романе «Фердидурке» подобную символическую нагрузку несут «попа», «морда», «икра». «Попа» – символ ребячества, инфантильности. Понятие «морда» не связана с обликом конкретного героя или группы персонажей, оно указывает вообще на межчеловеческие отношения. «Морда» – это образ личности в глазах других людей. «Икра» – символ молодости, современности, спортивной выправки.

Автор «Фердидурке» – мастер создания ситуаций комического характера. Он умело режиссирует события и управляет людьми, пробуждая очищающий смех, освобождающий человека от неестественного, фальшивого поведения, маниакальных привычек и комплексов. Алогичны и нелепы многие сцены романа. Гомбрович высмеивает в своем

произведении эгалитаризм и хождение интеллигенции в народ. В одной из глав он рисует колоритную гротескную картину, когда крестьяне, лишь бы спрятаться от всепроникающих воздействий городской интеллигенции, «в спешном порядке перевоплощаются по законам мимикрии в собак из страха перед насильственным очеловечиванием». В ряде случаев отсутствие рационального смысла в ситуациях, в которых персонаж, казалось бы, должен приспособливаться к соответствующим обстоятельствам, а этого не происходит, приводит к тому, что поступки совершаются бесцельно, просто из потребности что-то сделать. Таковы эпизоды в доме Молодзяков, когда, оказавшись в глупой ситуации, профессор Пимко ни с того, ни сего «добровольно лёг в угол на спину и задрал конечности кверху, выразив этим жестом полнейшую беспомощность и покорность», а также появление ночью в окне бородастого нищего с веткой в зубах, просящего милостыню. Описанные события не встречаются в жизни, ничему не служат, а следовательно, ничего не могут означать.

Оригинальность гомбровичевского гротеска просматривается на уровне языка произведения (словотворчество, смешение различных разговорных стилей, словесная игра и т. п.). Язык отражает возникающее у героев писателя «межчеловеческое» напряжение, как правило, он является элементом игры с читателем и служит, по мнению Гомбровича, демонстрации присущей человеку неестественности.

Ковтун Е. Н. (Москва)

К ВОПРОСУ О КОНЦЕПЦИИ КУРСА «ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУР ЗАПАДНЫХ И ЮЖНЫХ СЛАВЯН» ДЛЯ РУСИСТОВ

В рамках учебных дисциплин отделения русского языка и литературы филологического факультета МГУ сообщается немало информации славистического характера. Это прежде всего сведения о русском языке как славянском и о его взаимоотношениях с другими славянскими языками в курсах «Старославянский язык», «Историческая грамматика русского языка», «История русского литературного языка» и других. В качестве двухсеместровых курсов по выбору студентам предлагается обширный набор инославянских языков (ежегодно 4–5 языков). Кроме того, в рамках дисциплины «Введение в славянскую филологию» излагаются основные факты о расселении, государственности, религии и языках современных славянских народов.

Более скудные возможности студенты имеют для ознакомления с родственными славянскими литературами. Отдельные сведения о них содержатся в курсе зарубежной литературы. Ежегодно среди дисциплин по выбору для литературоведов объявляется курс одной из славянских

литератур. Но этого, как показывает практика, недостаточно, и студенты выразили пожелание расширить спектр изучаемого материала. Поэтому в настоящее время готовится обзорный курс истории литератур западных и южных славян для русистов. В случае успешной апробации курса предполагается ввести в него также обзор истории украинской и белорусской литератур.

Какова планируемая структура курса? Его предполагается читать в течение двух семестров (68 часов). Ясно, что он не может быть повторением, пусть и в сокращенном варианте, ни курсов истории литератур отдельных славянских стран, читающихся для специалистов (полонистов, богемистов, болгаристов и т. п.), ни даже общего курса истории литератур западных и южных славян, который слушают студенты славянского отделения. Отличия рассматриваемого курса состоят прежде всего в следующем:

- из-за незнания инославянских языков художественные и литературоведческие тексты осваиваются студентами только в переводах;
- студенты крайне слабо представляют исторический и историко-культурный контекст;
- объем курса невелик по сравнению с циклами лекций для славистов (курсы истории литератур отдельных славянских стран для специалистов читаются в течение 5 семестров; общий курс для славистов – 4 семестра);
- для русистов данный курс – не основной, а «поддерживающий», призванный дополнить и систематизировать их знания как о родной стране и ее литературе, так и о литературе региона, в котором расположена Россия, и о европейской цивилизации в целом.

Задача разрабатываемого курса видится нам в том, чтобы создать у студентов общее представление о литературах славянских стран как о едином целом, характеризующемся, подобно литературам других этнических групп Европы (романской, германской, угро-финской и т. п.) общими закономерностями, хотя различия между отдельными литературами в некоторые эпохи очень велики. Подобное представление в традиционных курсах истории зарубежной литературы обычно не возникает, так как славянские литературы оказываются «в тени» западно-европейских или русской.

Кроме того, учитывая специфический, не только узко литературоведческий, но и общеинформационный (общеславистический) характер курса, предполагается при характеристике отдельных периодов сообщать студентам основную историко-культурную информацию, важную для понимания закономерностей развития литературы: государственный статус отдельных славянских народов в разные исторические эпохи, международные и межкультурные контакты (например, для Дубровника

и Приморья – связь с итальянской культурой; для Чехии начала XX в. – общеевропейский контекст, сделавший, в частности, возможным существование Пражской немецкой школы и т. п.). Думается, также небезполезной окажется сообщенная попутно характеристика важнейших этапов развития отечественной славистики, в том числе в стенах Московского университета.

Изложение материала, на наш взгляд, может вестись по следующим периодам: *а)* IX в. – начало XV в. (средневековая литература на старославянском, латинском, немецком и национальных языках); *б)* XV в. – середина XVIII в. (литература эпохи гуманизма, барокко, Просвещения); *в)* конец XVIII в. – 1880-е гг. (эпоха Национального возрождения и становления современных славянских литератур); *г)* рубеж XIX–XX вв. и 1918–1945 гг. (период многообразия художественных течений); *д)* 1945–1980-е гг. (литература эпохи социализма); *е)* 1990-е гг. (современная литература). В первом семестре предполагается осветить период с древности до завершения в основном эпохи Национального возрождения, во втором семестре – со второй трети XIX до конца XX в. Приоритетными моментами мы считаем:

- особенности развития славянских литератур: неравномерность, многоязычие, ускоренное развитие в отдельные периоды, специфические темы (патриотическая, национально-освободительная, антимещанская, «натурфилософская» и т. п.);
- роль фольклора в истории культуры и литературы славянских народов;
- межславянские и русско-славянские культурные и литературные связи;
- периоды осознания славянского родства и интерпретации возможного союза славян.

При чтении курса наиболее важным, на наш взгляд, является гармоничное сочетание трех его аспектов: историко-культурного контекста, литературного процесса и анализа художественных текстов. Особое внимание стоит, по-видимому, уделять специфике развития наиболее оригинальных и ярких литературных направлений (польский и чешский романтизм, словацкий натурализм и т. п.) и жанров (роман-парабола в сербохорватской литературе, романетто в чешской и т. п.); а также важнейшим тематико-проблемным гнездам (например, идеи величия национального прошлого, славянского единства, обретения независимости в эпоху Национального возрождения).

При отборе художественных произведений для более подробного освещения целесообразно отдавать предпочтение крупным именам и важнейшим для этих авторов произведениям. Разумеется, анализ творческого пути писателей или оценок их работ критикой в данном курсе

может быть представлен лишь в минимальном объеме. Думается, однако, что отсутствие в лекциях многих интересных и значимых для истории литературы фактов не так уж страшно. Уяснив основные вехи развития славянских литератур, студент в дальнейшем при необходимости сможет пополнить свои знания о конкретных авторах и странах за счет многочисленных специальных изданий.

Как явствует из сказанного выше, разработать концепцию курса и упорядочить обширный историко-литературный материал нелегко. Но если это удастся сделать, добившись четкости изложения и доступности сообщаемой информации для неспециалистов, может получиться достаточно привлекательный и несомненно полезный курс, расширяющий профессиональную подготовку русистов.

Кононова Н. В. (Рига)

ВЗАИМОСВЯЗИ ЧЕШСКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУР (К ВОПРОСУ О ПЕРЕВОДЕ ПОЭЗИИ ВИТЕЗЛАВА ГАЛЕКА НА РУССКИЙ ЯЗЫК)

Витезслав Галек (1835–1874) – талантливый поэт, писатель, драматург; сподвижник и друг Яна Неруды в литературной борьбе за реализм, его поэтический соратник.

Витезслав Галек вошел в историю чешской поэзии прежде всего как художник-лирик, тонкий певец природы. Стихотворные сборники В. Галека «Вечерние песни» (1859 г.) и «В природе» (1874 г.) одухотворены горячей любовью к родной земле, ее неповторимому облику, дорогому сердцу каждого чеха. В его стихах воспета красота чешской земли. Эти сборники определили творческий облик Галека как поэта-лирика.

В середине 1850-х годов в Чехии активизировалось стремление литературной общественности к консолидации писательских сил, что было отмечено созданием альманахов «Лада Пиола» и «Май» (1858 г.), вокруг которого сгруппировалось ядро формирующегося реалистического направления чешской литературы во главе с Я. Нерудой и В. Галекком. Уже своими названиями оба альманаха намекали на идеалы «весны народов» (1848 г.). В них, как и в поэзии, провозглашались принципы служения литературы народу, родине. В. Галек выступал как литературный критик и редактор журналов, долгие годы стоял во главе литературного общества «Умелецка беседа».

Боевой трибуной новой литературной школы, провозгласившей принципы правдивого реалистического искусства, искусства больших гражданских проблем, смелой критики, высокого художественного совершенства, стали журналы, созданные усилиями Я. Неруды и В. Галека: «Образы живота» (1859–1860), «Цветы» (1865–1873), «Люмир» (с 1871 года). В них популяризовались достижения передовой зарубеж-

ной литературы: творчество Пушкина, Гоголя, Некрасова, Гейне, Беранже и других.

Творчество В. Галека в яркой эмоциональной форме обобщало жизненный опыт народа. В. Галека в своем творчестве также касался гражданской тематики, не прошел мимо темы поработанной родины, темы народных судеб, заимствовав сюжеты из истории, воспроизводя картины страданий трудового народа.

Многострадальной жизни крестьянства посвящены социальные баллады, вошедшие главным образом в сборник «Сказки о нашей деревне» (1874 г.): «С молотка», «В каменоломне», «Рекруты», «Безумный Яношек», в которых поэт создал образы простых людей из народа, раскрыл богатство их внутреннего мира¹.

Поэтому неслучайно творчество такого талантливого художника слова, значительного для чешской и мировой культуры, его поэзию в частности, переводили А. Белов, М. Павлов, Л. Мартынов, И. Френкель, Д. Самойлов, Н. Подгоричани, А. Ладинский.

Не ставя своей задачей сравнительно-сопоставительный анализ всех переводов поэзии В. Галека, я остановлюсь лишь на переводе Д. Самойловым конкретного произведения «Рекруты» и попытаюсь показать, как проявляется при переводе взаимосвязь чешской и русской литератур.

Баллада «Рекруты» посвящена историческому событию 1848 года. Перевод Д. Самойлова передает острофабульный, кульминационный, напряженно-динамический сюжет лиро-эпического жанра баллады прежде всего самим содержанием, эквивалентной звукописью, ритмом, условно имитирующим ритм произведения чешского поэта. Перевод Д. Самойлова функционирует в русской языковой сфере как самостоятельное произведение словесного искусства и только в пределах этой сферы может быть воспринят и оценен. Но с точки зрения сравнительного литературоведения перевод может быть сопоставлен с оригиналом.

Д. Самойлов при переводе сохраняет поэтическую форму: мелодию, ритм, количество строк, стихов. Как и в чешском оригинале, рифма перекрестная и имеющий смежную рифму повторяющийся рефрен, столь свойственный жанру баллады. Д. Самойлов передает и драматическое звучание баллады, и ее возвышенный пафос, бравурное звучание, плясовой настрой, которые есть у В. Галека, и это не случайно: жанр лирической поэзии, носящий повествовательный характер, жанр баллады развился из народной плясовой песни любовного содержания.

¹ См. *Никольский С. В.* Очерк развития чешской поэзии XIX–XX веков // Антология чешской поэзии XIX–XX веков в трех томах. М., 1959, т. 1. С. 5–73.

Д. Самойлов отразил при переводе доблесть, удадь, силу чешских солдат, яркое, музыкальное начало стиля, которое есть у Галека, сумел проникнуть в своеобразие исторической эпохи и национальной цивилизации. Русский поэт полно и глубоко передал смысл подлинника, его интонацию, стиль; учел основные элементы оригинала: ритм, мелодию, архитектуру, смысловое, образное, эмоциональное содержание слов и сочетаний. Ритм поэт-переводчик условно имитировал, строфику воспроизвел в точности, звукопись компенсировал эквивалентной. В его переводе присутствует и идея историзма, и целостность формы. В переводе баллады «Рекруты» Д. Самойлов оставляет чужую лексику, чужое слово, кальку с чешского: «Гейса!»

При переводе Д. Самойлов не чурается слов, которые обычно остаются за пределами переводной литературы, переводчики обычно боятся их как слишком русских, народных, фольклорно окрашенных: «идут солдатушки», «родимому батюшке», «каплю хмельного». И тем не менее чешские рекруты не стали русскими. Русские слова лишь придают переводу достоинства оригинала. Д. Самойлов «сделал» В. Галека русским, оставив его чехом.

Поэт-переводчик умело разыграл сюжет, заданный В. Галеком, и добился того же впечатления, что и сам поэт. В переводе Д. Самойлов как бы выразил и себя, и чешского поэта.

Д. Самойлов обогатил перевод особенностями чешской литературы, передал всю полноту чешской баллады В. Галека «Рекруты» на русском языке. Его перевод может служить примером своеобразной формы литературных связей чешской и русской литератур. И чешская, и русская литературы насыщены единством общечеловеческих чувств, мыслей, идей. «Вопреки национальным и политическим границам побеждает единство всемирной культуры»². Идея, идущая еще от И. Анненского, не нова, но важна и актуальна в наши дни.

Короткий В. Г. (Минск)

ТЕРМИН «ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА» В СИСТЕМЕ ДЕФИНИЦИЙ ДРЕВНИХ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР

Почему, собственно, сегодня возник вопрос о преподавании древних восточнославянских литератур в вузах Беларуси? Почему с большой осторожностью употребляется термин «древнерусский» в исследованиях, посвященных истории белорусской, русской и украинской ли-

² Эткинд Е. Русская переводная поэзия XX века. // Мастера поэтического перевода. XX век. Санкт-Петербург, 1997. С. 8.

тератур XI–XIV вв.? Вопросы далеко не праздные, поскольку их содержание отражает взгляды на процессы, происходившие на землях родственных народов, которые в разные эпохи входили в состав разных государств, объединений, федераций, империй и были разноориентированы по своему менталитету.

В сфере терминологии нет достаточно четкого определения названному периоду – это: древнерусская литература, литература Киевской Руси, древнейшая русская литература, древняя литература восточных славян, западнорусская, восточнорусская, южнорусская литературы. Этот перечень можно дополнить при детальном рассмотрении работ, посвященных истории литературы наших народов XI–XIV вв. Во всяком случае, любой исследователь, затрагивающий эту тему, должен «объясняться», оговаривать, литературу каких народов имеет он в виду и почему использует тот или иной термин. Классический образец такого толкования мы находим во введении к первому тому «Истории русской литературы» (Л.: Наука, 1980), принадлежащий Д. С. Лихачеву: «Первые века рассматриваемой литературы – это века собственно древнерусской литературы XI–XIII вв. К этому периоду относятся еще не расчлененное единство всего восточного славянства. Независимо от того, где создавались отдельные произведения – в Новгороде, Киеве, Ростове, Владимире-Волынском, Галиче или Турове, они распространялись по всей восточнославянской территории и включались в единую литературу, которую мы считаем возможным называть собственно древнерусской (восточнославянские племена называли себя «русскими», но в отличие от русских – великорусов мы предпочитаем говорить о них как о древнерусских племенах, а литературу называть древнерусской)» (с. 16). Далее известный российский академик утверждал, что с XVI века идет постепенное формирование «трех будущих восточнославянских наций: великорусской, украинской и белорусской». Следовательно, если есть такая «великорусская» нация, то, по логике, должна быть и древняя великорусская литература. Однако такого термина, такого сочетания мы не находим в исследованиях русских ученых-медиевистов.

В еще более сложном положении сегодня оказывается зарубежный славист, читая исследования русских, белорусских и украинских ученых. Он неизбежно сталкивается с дефиницией литературы XI–XVII вв. как древнебелорусской, древнерусской и древнеукраинской, составляющими которых является литература XI–XIII веков. Напомним, что параллельно с термином «древнерусская литература» употребляется термин «литература Киевской Руси». Для нашего современника они, конечно же, различны по своему наполнению. Никто не будет отрицать того, что «Повесть временных лет», «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона, сочинения Владимира Мономаха относятся имен-

но к литературе Киевской Руси. Гораздо труднее сегодня объяснить, почему «Слова» и «Притчи» Кирилла, представителя Туровской Руси, произведения, написанные в оппозиционной Киеву Полоцкой Руси, Смоленской Руси, Новгородской Руси следует относить к литературе Киевской Руси.

Каждому исследователю истории литературы XI–XIII веков известно, что уже к концу XII века Киев не играл существенной роли не только в экономической, но и политической жизни восточнославянских народов. Вспомним хотя бы события, отраженные в «Слове о полку Игореве». Отсюда мы можем заключить, что как сужение, так и расширение представлений о пространственных рамках древних литератур восточных славян требует особого терминологического аппарата, с одной стороны, исключающего двойное прочтение термина, с другой стороны, дающего четкое представление о предмете и его содержании в определенных исторических парадигмах.

Что дает и может дать подобный подход к терминологическому упорядочению понятий, связанных с изучением и преподаванием древних литератур восточных славян? Во-первых, снимается проблема тройного толкования особенностей развития древних восточнославянских литератур. Во-вторых, конкретика в изучении литератур Киевской, Полоцкой, Смоленской Руси поможет в дальнейшем более рельефно определить и особенности развития литератур Виленской Руси, Московской Руси, Киевской Руси более поздних столетий, на основе которых, собственно, и сформировались белорусская, русская и украинская литература.

Лицарева К. С. (Киров)

КОНЦЕПЦИЯ САМОСОЗНАНИЯ ЛИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Г. СКОВОРОДЫ И А. ТАРКОВСКОГО

На формирование философско-мировоззренческих взглядов многих украинских мыслителей от Сковороды до Шевченко оказали влияние «гуманистически-неоплатоновские ориентации восточного христианства с его нацеленностью на «внутреннего» человека, на неповторимость человеческого индивида». Именно личность Сковороды, его философское учение, основанное на христианских постулатах, проповедующее идеал свободы духа, защиту высоких духовных ценностей от материальных абстракций прогресса, от жажды обогащения («Не тот скуден, что убогий, а тот, что желает многого»), провозглашающее постоянное духовное совершенствование, «познание себя», «познание в себе» истинного человека, оказало влияние на мыслителей и писателей XIX–XX вв. (Л. Толстой, Н. Лесков, М. Горький, П. Тычина, М. Рильский, А. Мальшко, Н. Заблоцкий, Е. Винокуров и другие). А. Тарковский,

выросший в высококультурной, образованной семье народовольцев (его отец владел семью европейскими и двумя древними языками), с раннего детства был увлечен творчеством Пушкина, Лермонтова, Баратынского, Тютчева, Байрона и др. Но особую любовь и интерес он испытывал к учению Г. Сковороды. По воспоминаниям М. Синельникова: «Он боготворил Сковороду, с упоением и умилением читал его басни и письма, рассказывал о судьбе бродячего философа, о его отношении к Библии – «Книге Мира». В стихотворении «Григорий Сковорода» А. Тарковский предельно лаконично и емко воссоздает не только образ украинского крестьянского просветителя («Не искал ни жилища, ни пища, / В ссоре с кривдой и с миром не в мире, / Самый косноязычный и нищий / Изо всех государей Псалтыри»), но его взгляды на Библию и ее место в процессе познания сущности человека («Жил в родстве горделивый смиренник / С древней книгою книг, ибо это / Правдолюбия истинный ценник / И душа сотворенного света»). Основу стихотворения «Где целовали степь курганы...» составляют автобиографические факты из жизни А. Тарковского. По свидетельству его дочери, Марины Тарковской, в 1921 году А. Тарковский и его товарищи были арестованы за опубликованный в газете акrostих, порочащий В. И. Ленина. Тарковскому удалось убежать. «Мальчик, росший «в вате», избалованный любовью родителей, скитался по Украине и Крыму «без копейки в кармане», узнал, что такое настоящий голод..., перепробовал несколько профессий (благо природа наградила его «талантливыми» руками) – был учеником сапожника, работал в рыболовецкой артели». Эпиграфом к этому стихотворению поэт избирает известную эпитафию Г. Сковороды «Мир ловил меня, но не поймал», прямо сопоставляя собственное познание мира, «судьбу скитальческую свою» с личностью оригинального поэта, прозаика, мыслителя, жизнь которого полностью гармонировала с созданным им философско-религиозным учением. («Я жил, неволью подражая / Григорию Сковороде», «Но по лицу моей вселенной / Он до меня прошел, как царь», «Не надивуюсь я величью / Счастливых помыслов его»). Помимо прямых упоминаний влияния личности Г. Сковороды на формирование мировоззрения Тарковского, его поэтическое сознание испытывает и более глубокое, «скрытое» воздействие религиозно-философского учения великого украинского мыслителя. Это касается прежде всего идеи Тарковского о самосозидании личности и идеи о взаимоотношениях между смертным человеком и миром (вневременной реальностью, природой, космосом). Г. Сковорода, развивая учения Платона, Филона, Спинозы, обосновал идею двух «натур»: видимой (материя) и невидимой (форма), а также различал в человеке два существа: «настоящего», «правдивого» человека и «телесного», «плотского». Первоосновой материи является форма (идеал), определяющая основные

этапы бытия материальной субстанции: от рождения до умирания и перехода в иное существование. Если форма (идея) – вечна, то и материя неуничтожима. По утверждению Д. Чижевского: «Каждая из двух натур сама по себе парадоксально-антитетична... Для Сковороды материя (материал) только «место», «поле следов божьих» (как и у Платона «материя» только «место», поле реализации идей)... Но одновременно материал в определенном смысле – коррелят Бога и потому непреходящая, вечная – «Materia aeterna est», *Materia aeterna*, материя вечна». Сковорода уверен, что «одной вещи гибель рождает тварь другую», что «мир в мире есть то вечность в тлене, жизнь в смерти, восстание во сне, свет во тьме, во лжи истина, в плаче радость, в отчаянии надежда». «Если ж мне скажешь, что внешний мир сей в каких-то местах и временах кончится, имея положенный себе предел, и я скажу, что кончится, сиречь начинается... И так всегда все идет в бесконечность. Все исполняющее начало и мир сей, находясь тенью его, границ не имеет. Он всегда и везде при своем начале, как тень при яблоне».

А. Тарковский, в отличие от установившейся традиции, не стремится остановить мгновение, как гетевский Фауст, или убежать от времени, как в «Агасфере» Киплинга («Я – человек, решивший жить вечно»). Для поэта – время едино и непреходяще («На свете смерти нет. / Бессмертны все, Бессмертно все. Не надо / Бояться смерти ни в семнадцать лет, / Ни в восемьдесят...»). Однако мотив неустойчивости, эфемерности человеческого существования рождается в поэтическом сознании Тарковского вопреки идее вечного круговорота вещей и веществ в природе («Я жизнь люблю и умереть боюсь»). Поэтому поэтическое сознание Тарковского находится в непримиримом противоречии между разумностью, бессмертностью духа и неизбежностью исчезновения человека («Я не знаю, / В чем мое бессмертье», «Но я человек, мне бессмертья не надо: / Страшна неземная судьба»). 20-е годы XX века, когда торжествовала материалистическая доктрина, связанная с утопией подчинения воле человека и покорения природы, способствовали возникновению в мировоззрении А. Тарковского желания единения с природой, что порождает своеобразное преломление и сочетание пантеистического и телеологического взгляда на живую природу (стихотворения «Ветер», «Телец, Ориона, Большой Пес», «Первые свидания» и т. д.). Мировоззрение Г. Сковороды сочетает в себе элементы объективного идеализма, материалистического пантеизма, религии и философии. Сковорода проявлял постоянный интерес к Солнечной системе Н. Коперника (вспоминается серьезное увлечение А. Тарковского астрологией), отражающей гармонию и соразмерность Вселенной, подтверждающей мысль о том, что человеком движет не столько внешнее бытие, сколько духовная сущность. Поэтому главной целью человека является подвиг

самопознания, обнаружение «внутреннего», «сердечного», «единого» человека. Ведь человек – «маленький простой камушек, в котором ужасный пожар затаился». Познать «истинного человека» – значит познать «бога» в человеке («А ведь истинный человек и Бог есть то же»).

Поэзия Тарковского – это уравновешенный и беспристрастный самоанализ, это драматичная и искренняя исповедь об эволюции, метаморфозах, о создании и пересоздании своего настоящего неповторимого «я». Лирический герой Тарковского, ориентируясь на творческие и нравственные высоты, постоянно находится в состоянии стремления к обновлению, в процессе нравственной «переделки» в приобщении к негнелным духовным ценностям культуры как необходимом условии самосовершенствования и расширения личности (стихотворения «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был», «Стань самим собой» и другие). Возможно, это низменное стремление к самопознанию и самосозиданию, к жизни по высшему нравственному счету способно примирить непримиримое: страх смерти и ощущение бессмертия. («Не надо мне числа: я был и есть, и буду»). Как утверждал Г. Сковорода в знаменитой «Песне 10» из «Сада божественных песен»: «Смерть страшна, замашная коса!.. / Кто ж на ее плюет острую сталь? / Тот, чья совесть, как чистый хрусталь...»).

Людоговский Ф. Б. (Москва)

ЦЕРКОВНОСЛАВЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА: К ВОПРОСУ О СУЩЕСТВОВАНИИ

1. Под литературой обычно понимают *художественную* литературу. С точки же зрения теории коммуникации критерием художественности текста может считаться нацеленность не на сообщение (содержание, передаваемую информацию), а на код (форму, язык). Точнее: «Эстетический эффект возникает в момент, когда код начинает использоваться как сообщение, а сообщение как код...»¹.

2. Большинству славянских (литературных) языков соответствует одноименная (художественная) литература. Однако помимо традиционно выделяемых 12 таких языков существует (т. е. продолжает функционировать) церковнославянский язык. Сфера использования его в настоящее время ограничена православным богослужением (в Русской церкви, а также – наряду с национальными языками – в Болгарской и Сербской православных церквях). Ограниченность эта не может считаться достаточной причиной для отказа от исследования текстов на церковнославянском языке. Из ныне используемых церковнославянских

¹ Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 174.

богослужбных текстов переводными являются не более половины, и доля их продолжает сокращаться за счет постоянного появления новых, оригинальных текстов.

3. Современные славянские литературные языки существуют в рамках инновационной европейской культуры. Напротив, церковнославянский язык функционирует в рамках православной церковной культуры, которая по своей природе традиционна. Это обстоятельство следует учитывать при исследовании церковнославянских текстов.

4. Если критерием художественности считать наделение кода ролью сообщения и наоборот (см. выше), то следует признать, что церковнославянская богослужбная литература этому критерию соответствует, так как подобный обмен ролями, несомненно, присутствует, при этом количество новой информации в богослужбном тексте может быть пренебрежимо мало.

5. Ситуация чтения светского художественного произведения может рассматриваться как автокоммуникация (т. е. коммуникация, осуществляемая не по каналу «Я – Он», а по каналу «Я – Я»²). И именно как автокоммуникация может рассматриваться использование богослужбных текстов для молитвы.

6. Церковнославянские тексты образуют сложную систему, характеризуются тесным функциональным единством. Совокупность современных (т. е. используемых в наши дни) церковнославянских богослужбных текстов может быть описана как гипертекст.

7. Из восьми выделяемых Е. М. Верещагиным жанров древней церковнославянской книжности³ к настоящему времени сохранился лишь один – «евхографический, или жанр прославляющих и молитвословных текстов» (тексты остальных семи жанров существуют на русском языке). Этот единственный жанр, не противопоставленный в данной литературе никакому другому, было бы некорректно рассматривать как жанр. Если же проводить дальнейшую дифференциацию, то следует признать, что жанровая система церковнославянских богослужбных текстов, принадлежность данного текста к тому или иному жанру определяется не столько спецификой поэтики текста, сколько его внутренней структурой и местом в общей гипертекстовой структуре. Продуктивными в настоящее время жанрами являются акафист, служба (в рамках которой могут рассматриваться отдельно тропарь, кондак, икос, канон и др.) и молитва (которая может также входить в состав акафиста).

² Там же. С. 163–177.

³ *Верещагин Е. М.* Церковнославянская книжность на Руси. М., 2001. С. 498–500.

8. Итак, совокупность церковнославянских богослужебных текстов может быть названа церковнославянской литературой, которая, в отличие от прочих современных славянских литератур, 1) существует в рамках традиционной культуры, 2) образует тесное функциональное единство и 3) представляет собой систему жанров, соотносящуюся со структурой богослужебного гипертекста. Учет этой специфики будет способствовать плодотворному изучению церковнославянской литературы.

Машкова А. Г. (Москва)

СЛОВАЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКИХ ЛИТЕРАТУР

Историческая судьба словацкого народа, на протяжении многих столетий жившего в условиях иноземного гнета, определила национально-патриотическую ориентацию словацкой литературы, которая особенно отчетливо проявилась в XIX в. Во имя сохранения этой ориентации представители «герметически закрытой мартинской школы»¹ всячески противодействовали проникновению в Словакию достижений европейской культуры, в результате чего, как отмечал писатель Я. Грушовский, души словаков оставались «нетронутыми, не перепаханными», а сознание не допускало и мысли о том, что мир, в котором они живут, – «слишком узкий и к тому же нереальный, несуществующий». Грушовский с горечью сетовал: «Вся Словакия была одним большим Котлином², а к тем, кто отважился немного приоткрыть двери или окна для того, чтобы впустить внутрь свежего воздуха из огромного пространства, находящегося за пределами Котлина, котлинчане энергично зывали поскорее закрыть их, ибо эта струя, с их точки зрения, вредна для здоровья, представляет собой угрозу для души и тела... И только 1918 г. открыл жителям Котлина глаза, показав им, как там, снаружи, прекрасно, намного прекраснее, чем в самом Котлине, и как радостно находиться в мире, расположенном за его пределами»³.

Однако исторически обусловленная национальная ориентация словацких писателей, явившаяся в свое время мощным стимулом для развития литературного творчества, в условиях «духовной революции» в Европе рубежа XIX–XX вв. стала сдерживающим фактором, ведущим к

¹ Мартинская школа – от г. Мартин, центра словацкой национальной культуры; мартинцы – писатели-реалисты XIX в., активные приверженцы национальной идеи.

² Котлин – географическое название, использованное писателем-мартинцем Св. Гурбаном-Ваянским в качестве заголовка своего романа «Кюотлин» (1901).

³ Hrušovský J. O dnešnej slovenskej literatúre // Slovenská literárna kritika. Bratislava. 1984. Zv. IV. S. 142–143.

изоляции от остального мира, к отставанию от других европейских литератур. Вопреки живучести мифа о зарубежных контактах как предательстве национальных интересов, новое время все настойчивее требовало активного взаимодействия с Европой, которое не только бы обогатило, но и стимулировало бы собственные творческие искания.

Одними из первых это осознали представители движения Словацкой Модерны начала XX в., отразившие, по словам критика Ф. Вотрубцы, «судьбу сердца», которое «является противовесом, регулирующим началом нашей жизни – общественной и интеллектуальной»⁴. Для импрессионистически-символистского творчества писателей Модерны характерны не только новые мировоззренческие поиски, в частности, увлечение иррационалистическими идеями, но и литературные пристрастия. Наряду с традиционным интересом к русской литературе, они обращают свой взор на Запад, к французской поэзии, прозе скандинавских авторов. Так, автор прозаических этюдов Л. Греблева, назвав К. Гамсуна «нашим (словацким – *А. М.*) любимцем» подчеркивала, что именно благодаря «великим северным пессимистам» они (словацкие писатели – *А. М.*) «постигли европейский литературный мир»⁵.

Однако интерес представителей Модерны к европейским литературам носил эпизодический характер. Критик Я. Гамалиар сожалел по этому поводу: «Если у других, свободных в политическом отношении народов литература создавалась на основе нового мировоззрения и обновляющей эмоциональности, то литература Словакии, вплоть до ее политического освобождения, постоянно рождалась из одного источника... – из источника национального чувства и самосознания. И этот источник остался необработанным, неоплодотворенным достижениями мирового масштаба. Именно этим можно объяснить и оправдать ее ограниченность, отсталость, однообразие»⁶.

Ситуация начала меняться в середине 20-х гг., когда значительно активизировались эстетические и мировоззренческие поиски молодых. Об этом свидетельствует творчество экспрессионистов, литературные опыты пролетарских писателей, популярность импрессионизма, символизма, поэтизма, поэтика которых оказала воздействие на многих литераторов. Все это дало основание критику Ш. Крчмеры, который пытался подвести литературные итоги 20-х гг., с удовлетворением констатировать, что «после переворота (имеется в виду образование республики – *А. М.*), со вступлением в литературу нового поколения зазвучало сразу множество тонов, которых прежде не было в оркестре... Теперь можно

⁴ *Votruba Fr. Z novšej literatúry. Slovenská literárna kritika. 1981. Zv. III. S. 224–225.*

⁵ *Dejiny slovenskej literatúry. Bratislava. 1975. D. IV. S. 233.*

⁶ *Hamaliar J. S. Duch našej literatúry na Slovensku // Slovenská literárna kritika. Zv. IV. S. 82.*

утверждать, – отмечал Крчмеры, – что в творчестве молодых находят свое отражение все самые значительные течения современной Европы»⁷.

Однако, если в 20-ые гг. писатели были настолько увлечены экспериментированием, что нередко проявляли неразборчивость в выборе образцов, то в следующее десятилетие процесс взаимодействия с другими литературами обретает целенаправленный творческий характер. Отказавшись от сиюминутных увлечений, писатели стремятся отыскать в других литературах то, что соответствовало направленности собственных творческих поисков, национальным традициям, отвечало интересам словацкого читателя. Все это нашло свое отражение в дискуссии, проходившей на страницах периодических изданий под лозунгом «Мы и мир», а также в работе Конгресса словацких писателей (1936). Именно тогда видный поэт и литературный критик Л. Новомеский выдвинул лозунг о необходимости не просто взаимодействия с зарубежными литературами, а, как он выразился, «проветривания Словакии значительными, действительно человеческими идейными веяниями»⁸. Это «проветривание» на практике обрело ярко выраженный разнонаправленный характер: часть писателей увлеклась идеями марксизма, сосредоточив внимание на социальных проблемах действительности, другая – идеями иррационализма, «философии» жизни», обнаружив удаленность от социальных сторон жизни, интерес к подсознательному, природному началу в человеке.

Последнее определило характер словацкого натурализма – течения, история которого охватывает период около двух десятилетий и завершается к концу 40-х гг. Как бы продолжая спор с позитивизмом, натуралисты актуализировали многие идеи Шопенгауэра, Ницше, Бергсона. Примером тому может служить творчество Л. Ондрейова, с лиро-эпической поэмы «Мартин Ноциар Якубове» (1932) которого начинается свою историю словацкий натурализм. Наряду с национальными традициями в поэме отчетливо просматривается воздействие философской концепции и поэтики произведения Ницше «Так говорил Заратустра», проявившееся на идейно-тематическом уровне, в отдельных мотивах, образах, жанровой структуре, стиле, текстовых совпадениях, общей атмосфере произведения. Позже с реминисценциями из Ницше мы встретимся в трилогии Ондрейова «Солнце взошло над горами», вошедшей в историю национальной литературы как яркий образец прозы натурализма. Влияние ницшеанской «библии» можно обнаружить также в творчестве других писателей – натуралистов (Д. Хробак, Ф. Швантнер).

⁷ *Krčmery Š.* Slovenská prítomnosť literárna a umelecká. Praha. 1931. S. 24.

⁸ *Novomeský L.* Dnešný stav a vývoj slovenskej kultúry. Slovenské smery 3. 1936. S. 299–300.

Использование опыта европейских литератур натурастами стимулировалось большим количеством переводов, которое появилось в то время в Чехословакии. В этом мощном потоке переводной литературы явное предпочтение отдавалось европейской «региональной» прозе рубежа XIX–XX вв. с ярко выраженным национальным колоритом, фольклорной основой, что было близко словацким прозаикам. Наряду с французской прозой (Ж. Жионо, Ш. Ф. Рамю), особенно велик был интерес к литературам скандинавским и финской (К. Гамсун, С. Лагерлеф, Г. Банг, Ф. Тиммерман, Е. Гудмундссон, Ф. Э. Силанпя и др.).

Своеобразным стимулятором интереса к жизни и культуре скандинавских народов стал Б. Бьернсон, еще в XIX в. стремившийся привлечь внимание мировой общественности к судьбе словаков. Журнал «Элан» в то время писал по этому поводу: «Норвежская литература имела и имеет у нас широкий круг читателей. Это несомненно еще и потому, что великолепный жест Бьернсона впервые в мире вызвал симпатии к Словакии, обратив внимание на то, что где-то далеко на севере живет народ, во многом похожий на них..., но главное потому, что эта литература представляет собой значительную художественную и нравственную ценность и ее необходимо знать каждому образованному человеку»⁹.

Особой популярностью среди словацких прозаиков пользовалось творчество К. Гамсуна, на книгах которого воспитано не одно поколение словаков. Влияние Гамсуна испытали на себе практически все натуралисты, которых привлекали в его произведениях глубокие философские раздумья о жизни, человеческом бытии. Близко словацким прозаикам было и то, что опорой для норвежского прозаика являлись традиции и устои деревенской жизни, вечные ценности, бережно хранимые родной почвой, кровная связь с землей, природой родного края, ощущение естественной красоты мира. Противопоставление патриархального образа жизни цивилизации и общественному прогрессу, сужение социального поля, воссоздание сложных эмоций человека, поработавшей силы любовной страсти, лиризм, опора на мифологизм и национальные фольклорные традиции – это и многое другое сближает словацких натуралистов с Гамсуном. Особенно сильное влияние оказал норвежский писатель на Швантнера, прошедшего через те же этапы творческого развития, что и Гамсун, и во многом повторивший его в плане отношения к традициям – зарубежным и национальным. Сопоставительный анализ романов «Мистерии», «Пан» с романом Швантнера «Невеста горных лугов» (1946) показывает не только гамсуновское влияние на словацкого прозаика в идейно-эстетическом плане, но также и то, что их творчество не

⁹ OD. Další norský roman v slovenčine. Elán. XIII. 1942. č. 5. S. 10.

укладывается в рамки традиционных схем, определенных эстетических концепций, строгих жанровых форм.

Весьма значительным было и воздействие на Швантнера творчества представителя франкоязычных кантонов Швейцарии Ш. Ф. Рамю. Писателей сближает обращение к вечным проблемам человеческого бытия, которые, как правило, раскрываются ими на материале жизни обитателей отдаленных горных деревушек, верность «малой» родине и ее жителю – «маленькому» человеку с его приверженностью к патриархальным ценностям. Однако особенно близки были Швантнеру те произведения Рамю, в которых реалистическое отображение действительности, обычное, повседневное сочетается с фантастикой, условностью. Так, анализ новеллы Швантнера «Пиарги» (1942) и повести Рамю «Дерборанс» свидетельствует о близости сюжетов, сюжетных ходов, ситуаций, некоторых художественных приемов. Вместе с тем соотношение реального и фантастического, характер их взаимодействия в произведениях существенно отличаются. Если Рамю отказался от романтизации природного состояния человека, то Швантнер избрал «моническую» концепцию (человек = природа), в соответствии с которой оба ее составляющих представлены как бы в своем первоначальном виде: «естественный» человек оказывается во власти «архаичного» бытия, природных сил.

Особую главу в истории взаимоотношений словацких натуралистов с европейскими литературами представляет творчество Д. Хробака, являющееся предметом острой полемики, начало которой положила статья критика Й. Феликса «Зависимость литературных трудов Доброслава Хробака от зарубежных образцов» (1937). Сравнительный анализ произведений словацкого прозаика с творчеством К. Гамсуна, Ж. Жионо, Г. Банга, Л. Франка как и в предыдущих случаях, убеждает в существовании между ними как генетически-контактных, так и типологических связей. В частности, несостоятельность обвинений в плагиате подтверждает сопоставление повести Франка «Карл и Анна» с новеллами Хробака «Возвращение Ондreja Балажа» (1937) и Швантнера «Игры всевышнего» (1943). Подобно немецкому писателю, испытав сильное воздействие экспрессионизма, словацкие прозаики сохраняют основную сюжетную схему, систему персонажей, используя при этом иные сюжетные ходы, по-иному расставляя акценты, что придает произведениям специфический национальный колорит.

Таким образом, несмотря на значительные зарубежные влияния, произведения словацких писателей являются самостоятельными, выражают оригинальные авторские идеи. Наряду с типологическими аналогиями в них прослеживаются контактно-генетические связи.

Мещеряков С. Н. (Москва)

ТРАДИЦИИ ДОСТОЕВСКОГО В СЕРБСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XX ВЕКОВ

Достижения и опыт русской классической литературы XIX в. чрезвычайно важны для литературы сербской. Сербский реализм XIX столетия формируется под мощным влиянием Пушкина и Лермонтова, Салтыкова-Щедрина и Тургенева, Гончарова и Л. Толстого. Особой популярностью пользуются произведения Гоголя, воспринимавшиеся как образец непревзойденного комизма и резкого обличения бюрократии.

Творческий опыт Достоевского, его идеологические искания не столь близки патриархальной Сербии, лишь недавно освободившейся от турецкого рабства, сербские писатели XIX в. исследуют человека преимущественно в рамках социально-бытовой конкретики. Лишь в конце XIX – начале XX вв. к наследию Достоевского обращаются такие крупные сербские реалисты, как С. Ранкович и Б. Станкович.

С. Ранкович, проведенный в молодости четыре года в России, знавший из иностранных языков лишь русский и непроизвольно вставлявший русские слова и выражения в сербский текст, испытывает особо сильное влияние русской литературы, и в частности, Толстого и Достоевского. Исследуя своеобразие психики преступника в романе «Лесной царь», С. Ранкович опирается на опыт автора «Преступления и наказания» и «Записок из мертвого дома». Югославский исследователь М. Бабович отмечает также сходство ряда концепционных мыслей у Достоевского и Ранковича: о соединении крайностей в человеке, об отчужденности преступника от людей и о путях воссоединения его с человечеством, о роли страдания¹. Роман С. Ранковича «Крушение идеалов» в определенной мере перекликается с «Братьями Карамазовыми» Достоевского: главный герой сербского писателя, Любомир, подобно Алеше Карамазову, отличается стремлением к «неземному» и оказывается в монастыре. Однако нельзя согласиться с М. Бабовичем, утверждавшим, что «наиболее значительным свидетельством обращения Ранковича к опыту Достоевского служит мысль, что монастыри исторически изжили себя»²; так как, во-первых, подобная мысль о черном духовенстве отчетливо прозвучала у сербов еще в конце XVIII в. в творчестве Д. Обрадовича, а во-вторых, само отношение Достоевского к монашеству несколько иным.

¹ Бабович М. Русский роман и творчество Светлика Ранковича и Борислава Станковича // Русско-югославские литературные связи. Вторая половина XIX – начало XX века. М., 1975. С. 177–179.

² Там же. С. 183.

Мир Б. Станковича объединяется с произведениями Достоевского присутствием мотивов запретного, осознанно-аморального наслаждения с одной стороны, и мучительного страдания – с другой. При этом страдание у Станковича, как и у Достоевского, часто переходит в своеобразное «наслаждение», что ясно проявляется в романе «Дурная кровь» и в многочисленных рассказах. Станковичу близок гуманизм Достоевского, сербского писателя привлекает выявление глубин человеческого сознания и подсознания, мотив психологического раздвоения личности. При этом Станкович не копирует опыт Достоевского, создавая совершенно самостоятельную художественную картину, ставшую значительным достижением сербской литературы XX века.

В межвоенный период (1918–1941 гг.) интерес к творчеству Достоевского несколько снижается, что было связано как обращением сербской литературы к опыту Западной Европы, так и с серьезными социальными изменениями в России, утверждением на русской почве иного типа искусства. Однако в 50–60-е гг., период осмысления в Сербии сильнейших идеологических, политических и нравственных потрясений, творчество Достоевского вновь привлекается в Сербии внимание писателей, как реалистов, так и модернистов.

Реалист М. Лалич обращается в первую очередь к опыту Достоевского-психолога. В романе «Лелейская гора» Ладо Тайвович, оставшись в одиночестве на горе плача («лелек» означает «стон, вопль, причитание»), ощущает раздвоение личности и вступает в длительную полемику с дьяволом, что весьма напоминает разговор Ивана Карамазова с чертом. Однако концепция мира и человека у Лалича принципиально иная: его любимый герой видит спасение в революционном насилии, хотя подобно персонажам Достоевского переживает серьезные испытания и глубокий нравственный кризис.

Безусловно влияние Достоевского испытывает в 50–60-е гг. и приблизившийся тогда к модернизму Д. Чосич. Глубокое проникновение в душу страдающего человека, чаще всего преступника, безусловный интерес к крайним проявлениям нравственного падения, к кризису религиозного сознания, обращение к архетипу и мифу свидетельствуют о безусловном освоении сербским писателем художественных достижений Достоевского и находят свое отражение в трехтомном романе «Разделы» (1961).

В реалистических романах двух последних десятилетий («Грешник», «Отступник», «Верующий», «Время власти») также проявляются присутствующие Чосичу и роднящие его с Достоевским трагедийность мировосприятия, синтез повествовательного и драматического способов воссоздания действительности, обращение к идеологии как жизненной доминанте, что, впрочем, на наш взгляд, вызвано как своеобразием таланта сербского писателя, так и особенностями процесса в Югославии в эти годы.

В собственно модернистской литературе 50–60-х гг., в частности, у М. Булатовича, традиции Достоевского получили своеобразное преломление. По сути дела были размыты пространственно-временные границы произведения, снизились его коммуникативные возможности при одновременном увеличении роли условно-фантастического начала, ярко проявилась эротическая направленность, а страдание, представленное как исконно славянская особенность, приблизило героев к опасной границе садомазохизма.

Вместе с тем подобное восприятие Достоевского не могло быть отвергнуто а priori после ужасов двух мировых войн. Характерно, что один из наиболее «шокирующих» романов Булатовича, «Красный петух летит к небу» (1959), был переведен почти на все европейские языки. Впоследствии, в 70-е гг., Булатович пишет более традиционный роман об эмигрантах «Люди с четырьмя пальцами», во многом перекликающийся с «Записками из мертвого дома» Достоевского.

Постмодернистская сербская литература, не отрицая в целом значения Достоевского, тем не менее сделала шаг навстречу другим творческим принципам.

Моторный В. А. (Львов)

ПРЕПОДАВАНИЕ ЗАРУБЕЖНЫХ ЛИТЕРАТУР И КУЛЬТУР ВО ЛЬВОВСКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ УНИВЕРСИТЕТЕ ИМ. И. ФРАНКО

1. Во Львовском университете преподавание славистических предметов имеет давние, прочные и плодотворные традиции. Еще в середине XIX века тут существовали кафедры, на которых читались исторические и филологические курсы, посвященные проблемам славистики. Среди них в то время важное место занимали польская и украинская филология, однако для студентов читались также языковые курсы и по другим славянским языкам и межславянским связям (Я. Головацкий, Шляхтовский, а позже А. Калина, А. Кринский и др.)

2. В межвоенное двадцатилетие эти традиции нашли свое продолжение в университете в лекциях по истории славянских литератур, фольклористике, истории, этнографии и славянскому языкознанию, которые читались известными славистами И. Свенцицким, Т. Лер-Сплавинским, К. Нитшем, В. Ташицким, Ф. Колессой, А. Колессой, А. Фишером и другими. Их научные труды и педагогическая деятельность заложили основы славяноведческой школы в университете, плодотворное развитие которой продолжается и ныне.

3. В 1945 году на филологическом факультете было открыто две кафедры: славянского языкознания и славянских литератур (кроме этих кафедр в университете функционировали кафедры украинской и рус-

ской филологии). Вскоре обе славистические кафедры были объединены в одну – кафедру славянской филологии, руководил которой профессор И. Свеницкий. Литературоведческие и языковые дисциплины читали М. Оньшкевич, Э. Воронецкий (польская литература), С. Масляк (чешская литература), Д. Лукьянович (сравнительное славянское литературоведение) и др. И. Свеницкий читал лекции по курсу «Введение в славянскую филологию», в который входили сюжеты по истории культур славянских народов.

В 50–60-е годы кафедра пополнилась молодыми специалистами (К. Трофимович, А. Грибовская, А. Ластовецкая, В. Андел, И. Грика, В. Мойсеенко, Г. Търтова, В. Моторный и др.), что позволило расширить круг славистических дисциплин, ввести новые курсы, спецкурсы и спецсеминары, увеличить количество учебных часов на практические занятия по славянским языкам и литературам.

4. Кроме полонистических и богемистических курсов, которые традиционно читались на славянском отделении филологического факультета в послевоенные годы, в 70-е годы появились новые славистические специализации: болгарская и сербская филология, а в 80–90-е годы хорватская и словацкая. Таким образом в настоящее время отделение славянской филологии университета выпускает специалистов в области чешской, польской, словацкой, сербской, хорватской и болгарской филологии. Кроме того славистам читаются курсы серболужицкого языка и литературы. Сегодня на кафедре работают 24 преподавателя, которые обеспечивают чтение всех славяноведческих предметов.

Литературоведческие курсы, спецкурсы, спецсеминары читаются в течение всего срока обучения: бакалавры – 4 года, а специалисты – 5 лет (лучшие студенты завершают свое образование одногодичным курсом на звание магистра).

Курс истории зарубежных славянских литератур рассчитан на 5 лет (10 семестров), лекции по истории страны изучаемого языка читаются 3 семестра (кафедра истории славянских стран). Студентам-славистам читаются лекции по фольклору и культуре той страны, язык которой они изучают (по одному семестру), а также курсы сравнительной истории литератур славянских стран и введению в славянскую филологию (по одному семестру). По всем этим дисциплинам существуют программы, разработанные преподавателями кафедры славянской филологии (программы по истории зарубежных славян созданы славистами-историками на кафедре истории славянских стран).

5. Сведения по истории зарубежных славянских литератур предусматриваются в общих курсах мировой литературы, которые читаются на украинском и русском отделениях филологического факультета (3 семестра), а также на факультет иностранных языков (романо-герман-

ская филология – 4 семестра). На кафедре истории славянских стран в общем курсе истории Центральной и Восточной Европы введены разделы, касающиеся культуры зарубежных славянских народов.

Такая в общих чертах система преподавания истории зарубежных славянских литератур и других славяноведческих предметов сегодня во Львовском национальном университете им. И. Франко.

Некрашевич-Короткая Ж. В. (Минск)

ТРАДИЦИИ АНТИЧНОГО ГЕРОИЧЕСКОГО ЭПОСА В НОВОЛАТИНСКОЙ ПОЭЗИИ ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН XVI ВЕКА

История двух восточнославянских народов – белорусского и украинского – отмечена периодом общности их культурной жизни, связанного с существованием единой державы – Великого княжества Литовского. И белорусов, и украинцев западные соседи называли «русинами», «роксанами» или «роксоланами». История литературы и того, и другого народа представлена уникальным феноменом – новолатинской поэзией, расцвет которой приходится на эпоху Ренессанса. Именно она положила начало профессиональному литературному творчеству. В литературе Великого княжества Литовского возникают предпосылки для формирования разных жанров поэзии, прежде всего, светской. Бесспорно, что здесь в первую очередь учитывался и имел решающее значение богатейший опыт древнегреческого и древнеримского стихосложения. Античные риторика и поэтика влияли на формирование и становление новой ренессансной эстетики в культуре Великого княжества Литовского, античная культура определяла внутреннее содержание и внешние формы разных видов искусства.

Несмотря на то, что новолатинская поэзия не была связана с коренным этносом в языковом отношении, творчество латиноязычных писателей Белоруссии и Украины тем не менее со всей очевидностью выявило свою национальную принадлежность в самом идейном и художественном содержании их произведений. В первую очередь это относится к образцам эпической поэзии, где нашли отражение самые разнообразные события политической (прежде всего военной) и культурной жизни страны, реалии повседневной жизни двух братских народов, особенности их национального менталитета, ключевые моменты истории.

Эпическое наследие белорусских и украинских новолатинских поэтов тесно связано с лучшими образцами классического стихосложения Древней Греции и Рима. Латинский эпос Великого княжества Литовского представлен в различных жанрово-видовых инвариантах. Один из первых образцов большой поэтической формы – поэма Яна Вислицкого «Прусская война» (1516) – положила начало героическому эпосу. Тем

не менее, это произведение, традиционно характеризуемое как литературный памятник Грюнвальдской битве 1410 года, не ограничено узкими рамками военной тематики. Автор затрагивает глубинные проблемы, связанные с политической жизнью в условиях федеративной державы, и в первую очередь – проблемы династические. Художественное полотно «Прусской войны» расцвечено многочисленными цитациями и аллюзиями из «Энеиды» Вергилия.

Поэма Николая Гусовского «Песня о внешности, дикости зубра и об охоте на него» (1523) отличается идейно-художественной двуплановостью. В тех эпизодах поэмы, где предлагается непосредственное описание внешности и повадок зубра, можно отметить определенную связь с «Георгиками» Вергилия, «Метаморфозами» Овидия и некоторыми другими античными произведениями. Однако произведение, задуманное изначально как образец «анималистической» поэзии, типичной для итальянской ренессансной литературы (а «Песня о зубре» была написана в Риме), в результате символического осмысления основной темы приобрело лиро-эпические очертания и стало истинным шедевром белорусской поэзии эпохи Ренессанса. На фоне охотничьих зарисовок Гусовский разворачивает широкую панораму истории своего народа, а также затрагивает важные проблемы существования европейской цивилизации в связи с угрозой турецко-татарского нашествия.

События Ливонской войны (1558–1582) послужили исторической основой для возникновения поэм так называемого «радзивилловского цикла», в которых описываются подвиги Николая Радзивилла «Рыжего» и его сына Христофора Радзивилла «Перуна» – активных участников этой длительной военной кампании. Две поэмы этого цикла написаны по-латински. Первая – «Описание московского похода князя Христофора Радзивилла» (1582) Франтишка Градовского, принадлежащая к модному в то время жанру «путевых заметок» («*hodoepicicon*»); вторая – «Радзивиллиада, или О жизни и подвигах... князя Николая Радзивилла» (1588) Яна Радвана. Обе поэмы тесно связаны с традициями античного героического эпоса, в особенности – с «Илиадой» Гомера и «Энеидой» Вергилия. Ориентация на «Илиаду» ощущается даже в самом названии поэмы Яна Радвана, хотя принцип номинации здесь несколько видоизменен: если легендарный Гомер в основу заглавия положил знаменитое древнее название города Трои – «Илион», то Ян Радвана – родовое имя главного героя своего произведения – «Радзивилл». Связь с гомеровским эпосом в поэмах Ф. Градовского и Я. Радвана прослеживается не только на образном и художественно-поэтическом, но и на сюжетном уровне. Так, вслед за Гомером поэты XVI века вводят сцены военных советов и погребений погибших воинов, эпизоды с обращениями военачальников к своим войскам, мотивы зловещих пророчеств и мести.

Перу Себастиана Фабиана Кленовича принадлежит лиро-эпическая поэма «Роксолания» (1584), в основе которой – эмоционально насыщенное художественное описание земель «Красной Руси» – исторической области, большей частью совпадающей с границами современной Украины. Увлеченный рассказ о жизни и обычаях простого народа, о природных богатствах Роксолании восходит к традициям античной буколической поэзии, к элегиям Вергилия и Феокрита.

Новолатинская эпическая поэзия, имевшая «авангардное» положение в культуре Великого княжества Литовского эпохи Ренессанса, создавала пласт элитарной литературы, ориентированной на лучшие эстетические достижения искусства Западной Европы. В рамках эпического жанра ставились и разрешались достаточно сложные проблемы государственного, династического, национально-патриотического характера.

Нефагина Г. Л. (Минск)

ЛИТЕРАТУРА БЕЛОРУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

1. Белорусская эмиграция началась еще с конца XIX века. В основном это была экономическая эмиграция крестьян в США, Канаду или Австралию. Первыми писателями, вынужденными покинуть белорусскую землю, были Алоиза Пашкевич (Тетка) и Франтишек Алешкевич.

2. После ликвидации независимой Белорусской Народной Республики в декабре 1918 года политические национально ориентированные деятели, среди которых было много литераторов, оказались в прибалтийских странах, больше всего в Литве. Это была вторая – политическая волна эмиграции. Центром ее стал Вильнюс (Вильня). Здесь жили Максим Горецкий, Наталья Арсеньева, Владимир Жилка. Здесь издавались еженедельник «Беларускае Жыцьцё», с 1921 года – журнал «Маладое Жыцьцё». В них печатались пьесы Ф. Алехновича, стихи Н. Арсеньевой, молодой поэтессы Зоськи Верас, перевод «Илиады» на белорусский язык Б. Тарашкевича. В эмигрантских изданиях публиковались и запрещенные в Советской Белоруссии стихи В. Дубовки, В. Жилки, первые книги М. Танка. В новых журналах «Белорусская культура» и «Шлях моладзі» («Путь молодежи») публиковали свои первые произведения Я. Брыль, А. Иверс, Н. Тарас. Кроме Вильнюса, значительная часть эмиграции жила в Ковно (Каунас), где благодаря В. Ластовскому издавались журналы «Кривич» (одно из старых названий белорусов) и «Беларускі Сьцяг» (знамя). В Ковно вышла «История белорусской книги» В. Ластовского.

Значительная часть белорусской эмиграции в 1920 годы осела в Чехии. Чешская диаспора вела большую культурно-возрожденческую национальную деятельность. В Пражском университете обучались

В. Жылка, И. Дворчанин, здесь было организовано Объединение белорусских студенческих организаций, Белорусское культурное товарищество им. Ф. Скорины, издавались журналы «Искры Скорины», «Белорусский студент». В Праге в начале 1940-х годов оказалась известная поэтесса Лариса Гениуш.

3. Самая большая эмиграция связана со Второй мировой войной. Многие белорусы оказались в конце войны в лагерях для перемещенных лиц. Именно здесь, в удручающе трудных условиях возрождались национальная культурная деятельность. Белорусы продолжали усилия по сохранению национальных культурных традиций, созданию белорусских литературно-художественных альманахов, развитию белорусской литературы.

4. В 1946 году в лагере ДП в Регенсбурге (Германия) было создано литературное объединение «Шыпшына» (Шиповник), начал издаваться одноименный альманах. Декларацию организации подписали известные поэты и писатели Н. Арсеньева, Юрка Витьбич, Микола Верба, Ф. Ильшевич, Вл. Клишевич, Алесь Соловей, М. Седнев, В. Седура. «Сердцем» «Шыпшыны» был Юрка Витьбич. Он постепенно осуществлял объединение всех сил и течений белорусской эмигрантской литературы. «Шыпшына» явилась литературной наследницей литературного объединения «Узвышша», которое в 1920-е годы сыграло большую роль в создании литературы Беларуси.

Шипшиновцы продолжали не народническую, а национальную линию в белорусской литературе. Они ориентировались не на традицию народной песни, как сторонники «Нашей нивы», а на творчество «великого европейца белорусской поэзии Максима Богдановича»¹. Но необходимо отметить, что на страницах альманаха публиковались произведения поэтов, выраставших из народно-поэтических корней: Я. Золака, Н. Чернушевича, Р. Крушины, В. Явара. Но наиболее плодотворное течение было связано с поисками новых форм, синтезом европейских поэтических достижений и неповторимой белорусской сущностью. Именно в этом выделась возможность включения белорусской литературы в мировой контекст.

«Шыпшына» пережила регенсбургский период, затем, с расформированием лагерей ДП, с 1947 года начался саут-риверский (г. Саут Ривер в США) период. До 1950 года вышло 9 номеров альманаха. Внутриэмигрантский раскол привел к прекращению деятельности членов объединения.

5. В 1949 году параллельно с «Шыпшыной» существовала литературная организация «Баявая ўскалось». Сюда входили западнобелорус-

¹ Шэраг Ю. Гарыць шыпшына // Шыпшына. 1947. № 4. С. 29.

ские литераторы, обосновавшиеся в Германии (Я. Юхнавец, М. Вольны, Н. Змагарка), США (В. Дудицкий, В. Глубинный, М. Ковыль, Н. Телеш), Франции (А. Змагар, А. Ковалевский) и др. Они выступали наследниками традиций литературного объединения творческой молодежи Западной Беларуси, входившей до 1939 года в состав Польши, «Рунь».

6. После ликвидации лагерей ДП основным местом эмиграции белорусских писателей были США. Кроме «Шыпшыны», здесь издавались журналы «Конадни», «Сакавик» («Март» – дата образования независимой Белорусской Народной Республики в 1918 г.), газеты «Белорусская трибуна», «Белорусское слово», «Бацькаўшчына» (Отчизна). Были созданы два крупных белорусских издательства, которые выпустили «Избранные произведения» М. Горецкого, стихи Н. Арсеньевой, М. Седнева, А. Соловья. Издавались произведения советских белорусских писателей, которые не могли быть изданы в БССР: «Здешние» Я. Купалы, «Записки Самсона Самасуя» А. Мрыя, «Несчастье Заблоцких» Л. Калюги.

В 1951 году в Нью-Йорке был открыт Белорусский Институт науки и искусства (БИНИМ). Он развернул многогранную деятельность по изучению разных сфер белорусской истории, культуры, литературы. Почти все известные писатели-эмигранты сотрудничали с Институтом. При нем был организован один из самых значительных в эмиграции белорусских архивов.

7. Краткий обзор белорусской литературной эмиграции показывает, что главным направлением литературы была национально-возрожденческая идея, стремление сохранить национальные традиции, художественно восстановить историю белорусского народа и государственности. В эмигрантской прозе важными стилевыми чертами были документальность, лиризм, очень развитым было сатирическое направление. Поэзия отличалась лирической исповедальной тональностью, метафоричностью.

8. Литература белорусской эмиграции еще только начинает изучаться. Первый подход к этой огромной теме сделал Б. Саченко, польский ученый Ян Чиквин, самое глубокое исследование принадлежит белорусскому литературоведу А. Пашевичу. Автор данных тезисов работал с материалами Лондонского центра Фр. Скорины, что позволило также обобщить некоторые материалы.

Оцхели В. И. (Кутаиси)

**РОМАН В. С. РЕЙМОНТА «МУЖИКИ»
В КОНТЕКСТЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

В системе приемов и методов, которыми пользуется современное литературоведение, важное место принадлежит сравнительному методу. Наиболее частое его применение встречается при изучении близких в

языковом и регионально-зональном плане литератур. Однако, при исследовании важных теоретических проблем мирового литературного процесса, рассмотрении некоторых дискуссионных вопросов в отдельных национальных литературах необходимым является сравнительное рассмотрение литератур в значительно более широком контексте. Таким образом, сравнительное изучение славянских и западноевропейских литератур способствует выявлению как существенных закономерностей мирового литературного развития, так и проявлению новых граней, обретению нового значения, новому прочтению отдельных произведений и образов в литературах, входящих и в славянский, и западноевропейский регионы.

Показательно в этом отношении изучение вопроса о генезисе крестьянской эпопеи польского писателя Владислава Станислава Реймонта «Мужики» (1904–1909).

Появление романа Реймонта, писателя широко известного в Европе и России, вызвало в печати самые разнообразные суждения. Высказывалось мнение и о непосредственном влиянии на его замысел и воплощение романа французского натуралиста Эмиля Золя «Земля» (1887). Версия о влиянии Золя на эпопею Реймонта вызвала полемику в литературной критике. Уже современники польского писателя – В. Фельдман и Я. Маньковская высказывали альтернативные суждения. Если Фельдман был уверен в том, что тетралогия «Мужики» написана под влиянием романа Золя¹, то Маньковская эту версию опровергала. Проведя сопоставительный анализ романов Золя и Реймонта, она пришла к выводу, что «...кроме тематической близости другие сходства в них чрезмерно незначительны...и что по своей идейной направленности, стилевому решению и эмоциональной окрашенности...они совершенно различны»². Позднее высказывалось и так называемое «промежуточное» мнение. Известный компаративист Н. И. Конрад писал, что «...в романе Реймонта несомненно сказывается знакомство...с романом Золя. Но автор не подчинился французскому писателю, а вступил с ним в идейную борьбу, создав иную, чем у Золя, концепцию»³. Точку зрения Н. И. Конрада разделяет и современный польский реимонтовед С. Лиханьский. «Уже в период своего пребывания во Франции, – отмечает он, – роман «Земля» вызвал в Реймонте сильное возбуждение. У него появилось желание написать правдивую повесть о мужиках, как бы полемически направленную против романа Золя»⁴.

¹ *Feldman W.* Współczesna literatura polska 1864–1918. T. 1. Kraków, 1985. S. 220.

² *Mańkowska J.* Chłopi Reimonta // *Rocznik Literacki*. 1917. S. 280.

³ *Конрад Н. И.* Запад и Восток. М., 1972. С. 303.

⁴ *Lichanowski S.* Chłopi Wł. St. Reimonta. Warszawa, 1987. S. 19.

Исследование проблемы, связанной с конкретным рассмотрением романа Золя, привело нас к неожиданному результату: возникла гипотеза, касающаяся генезиса самого романа «Земля», которая состоит в том, что он был создан с учетом художественного опыта В. Шекспира, в частности, его трагедии «Король Лир» (1605).

Как известно, роман «Земля» входит в многотомную серию «Ругон-Маккары», где вопросы семейных и общественных отношений ставятся и решаются Золя на разном общественном и историческом материале. В романе «Земля» – это крестьянская жизнь 60-х годов XIX века. По общему мнению критики, наиболее удачной его частью является трагическая история старика Фуана, добровольно отдавшего свою землю детям. Вскоре после выхода романа в свет Франсиск Сарсей в рецензии, опубликованной им в газете «Ла Франс» от 3-го декабря 1887 года, назовет старика Фуана «новым королем Лиром», отдельные сцены в описании жизни которого «дышат шекспировской силой».

Сопоставительный анализ романа «Земля» и трагедии «Король Лир» показал, что связь между названными произведениями теснее, чем схожесть одной из сюжетных линий и что есть основание говорить о некоторой зависимости Золя от Шекспира⁵.

Каждая эпоха выдвигает в той или иной национальной литературе характеры, которые наиболее полно и глубоко отражают ее главное содержание. Некоторые из них оказываются соответствующими аналогичным условиям в общественном и литературном развитии других народов и потому находят благодатную почву для распространения и внедрения. Исследователи называют такие характеры «моделями»⁶. Король Лир, являясь ярким примером такой «модели», встречается во многих национальных литературах.

Художественное воплощение этой «модели» мы видим в романе Золя «Земля». Под ее воздействием оказалось и творческое воображение писателя В. С. Реймонта, который в эпопее «Мужики» отвел ей значительное место, хотя, как представляется, она использована им для иной, чем у Шекспира и Золя, цели. Реймонт представил в своем романе две версии решения проблемы «отцов и детей». «Модель», созданная Шекспиром, по-своему повторяется в истории старой Ягустинки, полунищей батрачки, поторопившейся переписать землю детям, выгнавшим ее, как Лира и Фауна, из дома, и теперь вынужденной, как герои Шекспира и Золя, жить чужой милостью. Своеобразным антиподом Ягу-

⁵ См.: *Оцхели Вера*. К вопросу о генезисе романа Эмиля Золя «Земля» // Труды Кутаисского государственного университета имени А. Церетели. Серия история и филология. Т. 2, Кутаиси, 2001. С. 175–181 (на груз. яз.).

⁶ *Конрад Н. И.* Запад и Восток. С. 245–265.

стинки является Мацей Борына, владелец богатого крестьянского хозяйства. История жизни Борыны и его семьи занимает в романе центральное место. Мацей до конца жизни сохранил бразды правления в своих руках и даже выгнал сына с женой и детьми из дома. Но ни Ягустинка, ни Борына, поступки которых в отношении к своим детям координально противоположны, не обрели в конечном итоге искомого спокойствия, счастья, любви. Возникает ощущение, что для Реймонта вопросы этического характера, в отличие от Шекспира и Золя, не являются первостепенными. На передний план Реймонт выдвигает вопрос философского характера: что делает человека счастливым? Как добиться счастья и в чем оно? Думается, что польский писатель видел его в труде, и в умении сдерживать свои страсти. Не случайно в свой предсмертный час Борына выходит в поле, чтобы засеять землю, дающую жизнь и приносящую радость от труда на ней, а в конце романа сын Мацея Антек, пройдя через бунт против отца, через страстную любовь к своей мачехе Ягне, через тюрьму и мысли об эмиграции, возвращается к земле, к труду деда и отца своего, которое кормит его, его семью, его народ. «Все должно идти своим чередом, – говорит он себе, отгоняя мысли о Ягне, – надо пахать, чтобы сеять, надо сеять, чтобы жать, а все, что мешает, вырывать, как вредную, сорную траву»⁷.

Рассмотрение генезиса романа В. С. Реймонта «Мужики» в контексте западноевропейской литературы показывает еще раз и на новом материале плодотворность сравнительного метода при изучении мировой литературы.

Петрова В. Д. (Чебоксары)

О РИТМИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ СЛАВЯНСКОЙ ОРНАМЕНТАЛЬНОЙ ПРОЗЫ

Вопрос о ритмической организации текста в славянских средневековых литературах – один из наиболее дискуссионных в славистике. «Господство прозы» и отсутствие в письменности православных славян поэзии (за исключением корпуса текстов церковнославянской поэзии) объясняется определенными обстоятельствами (Панченко). Средневековая славянская орнаментальная проза – «особенно интенсивное проявление поэтической речи» (Лихачев). В многочисленных исследованиях, посвященных реконструкции ритмической основы славянских средневековых текстов, в качестве организующих ритм выделяются разные элементы. К. Тарановский предполагает возможность существования в

⁷ Реймонт Владислав. Мужики. Роман в 2-х томах. Т. 2. М., 1984. С. 521.

древнеславянских литературах молитвословного стиха, основанного на системе ритмических сигналов, отмечающих начало строк. В. В. Колесов исходит из положения о том, что риторическая реконструкция должна основываться на месте ударения в слове и словосочетании. Р. Пиккио в качестве определяющих ритм структур выделяет колонны с одинаковым количеством ударений, при этом место ударения не имеет значения. М. Мулич ритмический настрой древнесербской орнаментальной прозы выводит из изосиллабизма. Согласно Дж. Трифуновичу, средствами создания ритма славянской орнаментальной прозы являются риторические приемы, а не изосиллабизм. С. Матхаузерова включает плетение словес в общую теорию древнерусского стиха и основывает ритм на повторах разного рода (по образцу плетеного орнамента), подчеркивая, что ни одинаковое количество ударений, ни одинаковое количество слогов не являются определяющими. Ф. Китч анализирует ритмику славянских произведений стиля плетения словес с привлечением в качестве инструментария для исследования ритмических приемов византийской риторической прозы. Богатая ритмика славянской орнаментальной прозы, по мнению Ф. Китч, зависит от перекрещения различных риторических приемов – синтаксического параллелизма, риторических приемов, часто используемых в литургической поэзии. Непосредственным источником ритма в текстах плетения словес Ф. Китч считает не византийские риторические жития, а литургическую поэзию.

Рассматривая древнеболгарскую орнаментальную прозу, К. Станчев выделяет в качестве основного средства ритмической организации текста синтаксическо-интонационный параллелизм, усиленный анафорой.

Средневековая славянская орнаментальная проза, в частности, славянское плетение словес опирается на библейскую (ветхозаветную) традицию и византийскую (а через нее античную классическую) риторическую традицию. В основе ритмической организации текста славянской орнаментальной прозы лежит прием синтаксического параллелизма, образцом которого является Псалтырь. Риторические приемы византийской гимнографии, которая оказала существенное влияние на становление славянской орнаментальной прозы, широко используются в качестве средства ритмической организации текста. Следует согласиться с Ф. Китч и С. Матхаузеровой в том, что изотонизм и изосиллабизм, возникающие вследствие использования синтаксического параллелизма, являются вторичными приемами и не могут рассматриваться в качестве самостоятельных ритмоопределителей. Регулярно употребляющиеся единоначатия и единоокончания маркируют границы строк, поэтому в этих условиях изоколический принцип также не может быть определяющим.

Полякова О. А. (Киров)

**ИСКУССТВО ПЕЙЗАЖА В РОМАНЕ Э. ОЖЕШКО «НАД НЕМАНОМ»
И ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И. С. ТУРГЕНЕВА**

Признанным мастером пейзажа в русской литературе является И. С. Тургенев; среди польских классиков вдохновенным изображением природы прославилась Э. Ожешко. Наблюдения отечественных и польских литературоведов дают основание для сравнения художественного воплощения природного мира в произведениях этих писателей. Так, вопрос о некотором влиянии Тургенева на Ожешко рассмотрен в работе Е. З. Цыбенко «Тургенев и польская литература» (до 1917 года). Я. Кульчинская-Салони утверждает, что русский писатель был для Ожешко «образцом и моделью», и находит много общего между ними в описании природы.

Признаваясь в страстной любви к природе, Тургенев выделял два вида отношения к ней: «нервическое», «раздражительно-поэтическое», когда подмечаются «многие оттенки, многие часто почти неуловимые частности», и здоровое, бесхитростное, «добродушно-умное», когда «великими и простыми словами» передается прелесть природы. Восторгаясь Фетом и Тютчевым, которым «доступен запах красоты и слова которых душисты», Тургенев в то же время предпочтение отдает тем писателям, которые «не становились в «позитуру» перед лицом природы, а «воспламенялись от нее, но в этом пламени не было ничего болезненного».

К такого рода писателям можно отнести и Э. Ожешко, которая раскрылась как талантливый пейзажист в самом значительном своем романе «Над Неманом». В нем нашел воплощение, по определению М. М. Бахтина, идиллический хронотоп, который подразумевает особое отношение времени к пространству, «органическую прикрепленность, приращенность жизни и ее событий к месту – к родной стране». Судьбы героев романа неотделимы от конкретного пространственного уголка – Принеманского края, границы которого четко очерчены в самом начале произведения, где не столько представляется пейзажная панорама как фон событий, сколько локализуется место действия, подчеркивается прикрепленность жизни людей к этому месту, обозначаются два композиционных центра – панская усадьба Корчин и поселок Богатыровичей. Река Неман становится топонимическим персонажем. Несущим важную функцию, связующим всех героев и событий романа.

Как в произведениях Тургенева всегда можно узнать «нашу родную русскую природу» (Белинский), так и в пейзажах Ожешко много точных, специфически национальных черт. При этом образы природы становятся воплощением не только характерных национальных особенностей народа, но и авторского чувства к родной земле, малой родине.

Представляется точным замечание В. Шкловского о тождестве национального и эмоционального в художественных произведениях: отношение к природе у Ожешко и у Тургенева выражается в повышенной экспрессивности и поэтичности стиля. Одной из главных черт Тургенева-пейзажиста является внимание к световым оттенкам, к переливам красок. У Ожешко преобладают основные, главные тона, ей свойственны «тонкие и богатые определения красок».

Природный мир в произведениях этих авторов выступает одухотворенным, движущимся, окрашенным в тона определенного настроения. В то же время пейзажи Ожешко и Тургенева отличаются реалистической конкретностью, причем у польской писательницы с большей силой выступает объективно-предметная характеристика мира природы, проявляется рельефность изображения, что не раз становилось поводом для упреков в том, что некоторые части романа напоминают «искусно уложенный гербарий». Однако подобная детализация в изображении природы приобретает символическое значение. Не случайно в двух эпизодах Ян Богатырович учит Юстину определять полевые цветы и травы: любовь к родной природе для Ожешко – понятие не абстрактное, а конкретное, наполненное глубоким смыслом. Пейзажные зарисовки в ее романе сопрягаются с философскими размышлениями.

В произведении Ожешко можно заметить более глубокую и действенную связь человека с природой, которая становится ключом к пониманию центральной темы противопоставления высокой морали деревенских жителей нравственной опустошенности представителей шляхты. Отношение к природе – это критерий оценки героев. Которые разделяются на две группы. К первой относятся Ружиц, пани Эмилия, Зыгмунт Корчинский, духовная опустошенность которого проявляется, например, в том, что он, так долго учившийся живописи, не может и не хочет запечатлеть на полотне живописную группу ольх, которая сначала поразила его воображение. Этим героям не дано увидеть и воспринять единение с народом. Праздное существование представителей шляхты Ожешко сравнивает с «болотом, наполненным миазмами невежества, разврата, лени и апатии». По контрасту герои второй группы – Богатыровичи, Юстына – так или иначе связаны с Неманом, образ которого приобретает в романе символическое значение, определяя не только место действия, но прежде всего – ведущие темы. Неман – символ родины, чей облик постоянно обновляется, сохраняя при этом исконные национальные черты. Это своеобразная «река времени», соединяющая прошлое и настоящее. Не случайно на берегу Немана находятся памятник легендарным Яну и Цецилии, положившим начало роду Богатыровичей, и братская могила участников восстания 1863–1864 гг. Посетив эти места, главная героиня романа Юстына обретает новое мироощуще-

ние. По словам И. О. Шайтанова, «принцип приближения к природе подразумевает не только физическое перемещение в пространстве, но прежде всего открытие природности в себе самом... Человек хочет реализовать природность в качестве нравственного принципа». Именно это и происходит с Юстыной. В основе романа Ожешко лежит мотив взросления, обретения нравственной опоры главной героиней, которая с помощью Яна Богатыровича освобождается от мучительного сознания собственной бесполезности. Символом этого прозрения и устремленности в будущее становятся образы природного мира – гроза и полет морских чаек. Символическое помогает за конкретными ситуациями разглядеть жизненную закономерность.

Пейзаж в произведениях Тургенева и Ожешко способствует раскрытию психологического состояния героев. Русский писатель полагал, что только через любовь можно приблизиться к природе. В романе «Над Неманом» природный мир вступает в гармонию и искренними, теплыми чувствами главных героев. Объяснение в любви между Яном и Юстыной происходит на фоне природы, описание которой приобретает сказочное многоцветье: «река казалась потоком расплавленного золота с грудой рубинов, опалов и аметистов, лежащих на дне, словно прикрытые стеклом драгоценные копи... Они стояли, безмолвные, охваченные тем внутренним трепетом, который всегда знаменует приближение великой минуты в человеческой жизни».

Ожешко стремится создать гармонию между помещицкой усадьбой и деревней, объединить различные социальные слои общей идеей родного дома.

Итак, если у Тургенева преобладает лирико-романтическое освещение пейзажей, то у Ожешко огромное значение приобретает нравственно-практическое отношение героя к природе. Мысль о том, что красота природного мира ведет к слиянию с общим, является определяющей идеей писательницы, творческое своеобразие которой ярче выступает благодаря сопоставлению с пейзажным искусством Тургенева.

Рылов С. А. (Нижний Новгород)

СЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ В НИЖЕГОРОДСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ им. Н. И. ЛОБАЧЕВСКОГО

Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского (ННГУ) не входит в число российских университетов, осуществляющих подготовку студентов по специальности (специализации) «Славянская филология» («Славянские языки и литературы»). Однако нельзя сказать, что в нем не уделяется внимание славянским языкам и литературам. Как классический университет ННГУ за время своей 80-летней истории накопил определенные традиции в преподавании славянских языков и литератур.

Истоки славянской филологии в г. Нижнем Новгороде и Нижегородском университете берут начало еще в первых десятилетиях XX века. Вскоре после открытия (1916 г.) Нижегородского университета, созданного на базе расформированного Варшавского политехнического института, переведенного в г. Нижний Новгород, в Нижегородском университете был создан историко-филологический факультет, на котором имелось и *славяно-русское* отделение. Правда, просуществовал этот факультет недолго: в июле 1921 г. он был закрыт. Однако с уверенностью можно утверждать, что уже в те годы на историко-филологическом факультете Нижегородского университета зарождается славянская филология. Основания для такого утверждения следующие. Во-первых, об этом документально свидетельствуют архивные материалы Совета Нижегородского университета от ноября 1918 года, где приводится учебный план славяно-русского отделения. В этом плане среди специальных предметов называются: «Введение в славяноведение», «Сравнительная грамматика славянских языков» и , что особенно показательно, – «**Один из южных и один из западных славянских языков с историей славянских литератур**» (ГАНУ, фонд 377, оп. 1, д. 6, л. 123 об.). Во-вторых, в те годы в Нижегородском университете работало много ученых, преподававших в Московском университете (например, А. Ф. Лосев), а Московский университет, как известно, был крупнейшим в России центром славяноведения. В-третьих, нельзя не учитывать широкую популярность в первые десятилетия XX в. проблем славянской филологии и высокий уровень ее развития в университетах России в целом.

Однако собственно история изучения славянской филологии в Нижегородском университете начинается в послевоенное время, и в этой истории можно выделить несколько этапов.

Первый этап – 40–50-е годы XX в. Точкой отсчета следует считать 1946 год, когда в Нижегородском (Горьковском) университете вновь был открыт историко-филологический факультет, в составе которого было 5 кафедр. Уже тогда, в 1946 г., на ИФФ преподавались польский и украинский языки, но это были факультативы. В 1947 г. зав. кафедрой истории русской литературы А. Н. Свободов организовал на факультете студенческий кружок славянских литератур, на заседаниях которого заслушивались доклады о книгах Ю. Фучика, Я. Дрды, Л. Стоянова. С докладами на заседаниях кружка, как правило, выступали студенты-фронтовики, принимавшие участие в освобождении Варшавы, Праги, Белграда. Кружковцы часто встречались с рабочими, колхозниками, выступали перед ними с лекциями о творчестве писателей-славян (Советское славяноведение, 1967, № 3, с. 115).

Возникновению интереса к истории, литературе и культуре славянских народов немало способствовали студенты из стран народной демо-

кратии, обучавшиеся в 50-е годы в Горьковском университете (ГГУ) и других вузах г. Горького. Так, в Горьковском политехническом институте учился А. Дубчек, впоследствии известный политический деятель Чехословакии. На историко-филологическом факультете ГГУ обучались 6 студентов из Польши, в том числе Б. Бялокозович, ныне живущий в Варшаве, доктор филологических наук, профессор, является Почетным доктором ННГУ.

В 40–50-е годы благодатную почву для славянской филологии в ГГУ подготовил проф. А. В. Миртов, который в течение 10 лет руководил кафедрой русского языка и общего языкознания. Ученик И. А. Бодуэна де Куртене и А. А. Шахматова, автор широко известных работ по вопросам современного русского языка и его истории. Русской и украинской диалектологии, А. В. Миртов, в числе других направлений, развивал в ГГУ работу по проблеме «Языковые взаимодействия». Проф. А. В. Миртов стал впервые в ГГУ читать спецкурсы «Сравнительная грамматика славянских языков», «Русская этимология со славянскими параллелями».

В 50-е годы в ГГУ начинает преподаваться болгарский язык (доц. В. Н. Зиновьев). В 1954 г. С. А. Орлов публикует работу «Н. В. Гоголь в Богарии» (Уч. зап. ГГУ, вып. XXVI). Он же на протяжении нескольких лет читал в ГГУ курс «Болгарская литература». С. А. Орловым был осуществлен стихотворный перевод произведений Х. Ботева.

С 1956 г. в Толстовских сборниках, регулярно издаваемых кафедрой русской литературы, публикуются статьи об отношении Л. Толстого к Польше, а также материалы, свидетельствующие об интересе польской общественности к художественному и философскому наследию Л. Толстого. В числе опубликованных были и статьи польского литературоведа Б. Бялокозовича.

В 1958 г. ученые ИФФ Горьковского университета Б. Н. Головин, А. А. Еремин, Г. В. Краснов принимали участие в работе IV Международного съезда славистов в Москве.

Так уже в 50-е годы славянская филология на ИФФ ГГУ приобретает исследовательский характер.

Второй этап – 60-е – начало 70-х годов. Этот этап характеризуют следующие черты:

а) на ИФФ ГГУ начинается преподавание славянских языков как *самостоятельных дисциплин*, предусмотренных учебным планом в качестве обязательных; в этот период в ГГУ преподаются: *болгарский язык* (доц. В. Н. Зиновьев, З. Н. Лугинина); *польский язык* (доц. Ю. П. Чумакова, проф. В. Н. Немченко); *чешский язык* (доц. М. А. Михайлов);

б) более интенсивно разворачиваются научные исследования по проблемам славянской филологии;

в) устанавливаются тесные научные контакты с коллегами из славянских соцстран (Чехословакией, Польшей).

С сентября 1964 г. в Горьковском университете начинает работать М. А. Михайлов – первый в ГГУ преподаватель, имевший специальное славистическое образование (окончил МГУ по специальности «Чешский язык и литература»). М. А. Михайлов стоял у истоков изучения и преподавания в ГГУ западнославянских языков. Он был одним из немногих в стране специалистов, исследовавших серболужицкий язык (тема его кандидатской диссертации – «Суффиксы имен действующего лица в серболужицком языке»). Свободно владея чешским, польским и немецким языками, М. А. Михайлов в течение нескольких лет вел в ГГУ практические занятия по чешскому языку. Как талантливого слависта его хорошо знали в стране и за рубежом. В 1973 г. он был участником VII Международного съезда славистов в Польше (Варшава).

В начале 60-х годов завязались интересные научные контакты кафедры зарубежной литературы ГГУ с учеными Чехословакии. В сентябре – октябре 1963 г. проф. С. А. Орлов выступал в Карловом университете (Прага) с лекциями о творчестве А. С. Пушкина и об изучении наследия Ю. Фучика в нашей стране. С. А. Орлов неоднократно встречался с чешскими писателями Я. Дрдой, М. Майеровой.

Третий этап развития славянской филологии в ГГУ начинается с 1973 г., когда в ГГУ по инициативе засл. Деятели науки РФ, доктора филологических наук, проф. Н. Д. Русинова была открыта кафедра истории русского языка и сравнительного славянского языкознания, которая поставила целью изучение и преподавание истории русского языка «на фоне» общего процесса развития родственных славянских языков. Н. Д. Русинов был убежден, что самобытность и специфику русского языка, его историю невозможно глубоко понять без знания других славянских языков. Поэтому он много делал для улучшения и совершенствования преподавания славистических дисциплин на ИФФ ННГУ, постоянно заботился о повышении квалификации преподавателей. Среди многочисленных трудов, опубликованных проф. Н. Д. Русиновым, есть и работы по славянской филологии, в том числе учебное пособие «Основы лингвистического славяноведения» (Горький, 1978).

Новейший этап – с начала 90-х годов по настоящее время. В связи с переходом филфака ННУ (с 1992 г.) на систему многоуровневого филологического образования в ННГУ начался период «ренессанса» в преподавании дисциплин славянской филологии. Переход на учебный план подготовки филологов-бакалавров открыл новые возможности для развития этой области филологии стало рассматриваться как важная составная часть классического университетского образования, и эти дисциплины заняли достойное место как обязательные фундаментальные

дисциплины. В новом учебном плане было значительно увеличено количество часов по курсам «Введение в славянскую филологию» (в 2 раза), «Современный славянский язык» (общий объем 130 час.) – с экзаменом (вместо зачета) в 3-м семестре. Все это создало возможности для более основательного и глубокого изучения студентами-русистами дисциплин славянской филологии.

Достоинством учебного плана подготовки бакалавров явилось введение дисциплин, изучаемых студентами по выбору. В этот круг дисциплин вошли и дисциплины славянской филологии: «История славянских литератур», 7-й семестр (34 час.), «Современный славянский язык», 4–5 семестры (68 час.). Введение дисциплины по выбору «Современный славянский язык» позволило студентам, изучавшим обязательный годовой курс «Современный славянский язык», продолжить на год углубленное изучение данного славянского языка.

С весеннего семестра 2001/02 уч. г. на филфаке ННГУ открыта дополнительная специализация по славянской филологии на базе чешского языка. Целью специализации является подготовка специалистов-филологов с углубленным знанием одного из современных западнославянских языков (на первых порах – чешского) – специалистов, которые могли бы решать конкретные задачи, связанные с работой в качестве переводчика-референта, преподавателя в общеобразовательной школе (лицее, гимназии) и др. Дополнительная специализация рассчитана на 2 года (с 6 по 9 семестры). Рабочим учебным планом дополнительной специализации предусмотрено, наряду с языковедческими дисциплинами, преподавание курсов: «Славянский фольклор» (6 семестр, 64 час.), «История чешской литературы» (8–9 семестры, 100 час.), что позволит значительно усилить литературоведческую сторону славистической подготовки студентов ННГУ.

Улучшению славистической подготовки студентов ННГУ, практическому освоению ими чешского языка и чешской литературы, несомненно, будет способствовать «Договор о сотрудничестве», заключенный на 2001–2005 гг. между Нижегородским государственным университетом и Остравским университетом (Чешская республика), в рамках которого уже в течение двух лет организуется обмен студентами и магистрантами (месячная стажировка).

Савельева А. А. (Москва)

ПОСТМОДЕРНИЗМ В СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ И РОМАН Е. АНДЖЕЕВСКОГО «МЕСИВО»

Сегодня уже с полной уверенностью можно сказать, что в современных славянских литературах есть, по крайней мере, два автора, вне всяких сомнений вошедшие в элиту европейского и мирового литера-

турного постмодернизма. Речь идет, в первую очередь, о сербском прозаике, историке литературы, профессоре и нобелевском лауреате Милораде Павиче, (чью прозу нередко называют «интерактивной», «интегральной» или «гиперпрозой», а самого Павича – «автором первой книги XXI века» и «наиболее важным писателем современности»¹), и о классике современной чешской литературы, самобытном и неординарном писателе Милане Кундере, с 1968 г. живущем и работающем во Франции.

Книги Павича и Кундеры с трудом поддаются какой-либо классификации не только с точки зрения отнесения их к определенному литературному течению, но и жанру: Павич пишет роман-лексикон («Хазарский словарь»), роман-кроссворд («Пейзаж, нарисованный чаем»), роман-пособие для гадания на картах Таро («Последняя любовь в Константинополе»); Кундера создает оригинальный литературный «гибрид» традиционного романа, мета-романа и комментария к роману, сплетенных воедино («Бессмертие», «Неспешность»). Писатели прибегают к новейшим повествовательным техникам, активно используют пародию, пастиш, гротеск, двойное кодирование и другие *par excellence* постмодернистские приемы. Имена Кундеры и Павича сегодня нередко упоминаются в одном ряду с именами крупнейших писателей и литературных новаторов современности (Фаулза, Борхеса, Эко, Кальвино), а их книги, переведенные на десятки языков мира, лишили актуальности вопрос о литературной (и в целом – культурной) отсталости славянских народов, обусловленной продолжительной политической и культурной изоляцией, существовавшей во второй половине XX века.

Тем не менее, в рамках академической литературной критики многих славянских стран продолжает сохраняться если не откровенное неприятие, то во всяком случае некоторая настороженность в отношении тех новейших художественных приемов, видов и форм, которые принято отождествлять с понятием *постмодернизм*.

Так, с легкой руки критика В. Болецкого², в современной польской науке о литературе сложилась устойчивая тенденция, согласно которой литературный постмодернизм стал восприниматься исключительно как пустая игра слов, манипулирование смыслами по принципу *nothing matters, anything goes*, а стало быть – что наиболее существенно – как явление принципиально чуждое, инородное польской литературной традиции, со времен Великих Романтиков ориентированной на выполнение не только эстетических, но и определенных социально значимых функций – общественной и/или национальной *миссии*.

¹ См. Павич М. Хазарский словарь. СПб., 1999.

² Речь идет о программной работе В. Болецкого «Охота на постмодернистов (в Польше)». *Bolecki W. Polowanie na postmodernistów (w Polsce) // Teksty Drugie*, 1983. № 1.

Только в последнее время начинают появляться работы, до определенной степени реабилитирующие понятие «постмодернизм» и справедливо указывающие, что вклад славянских культур в формирование принципов постмодерна не исчерпывается творческими достижениями Павича или Кундеры. Польская исследовательница Х. Янашек-Иваничкова, в частности, в своих работах³ указывает, что специфически постмодернистские теории непознаваемости природы и истории, исчерпанности онтологии, в рамках которой реальность могла подвергаться насильственному преобразению, отказа от попыток систематизации и *модернизации* мира, оформившиеся на Западе только к началу 1980-ых годов, значительно раньше (пусть в спонтанной и не до конца осознанной форме) были выражены в работах именно авторов стран Восточной Европы, ранее и полнее других столкнувшихся с жестоким абсурдом тоталитарных прокоммунистических утопий, осознавших их угрозу и вынужденных ей противостоять. Такова, по мнению Янашек-Иваничковой, направленность пьес В. Гавела, С. Мрожека и Т. Ружевича, поздних романов Д. Татарки, Б. Грабала, Т. Конвицкого, Е. Анджеевского.

Постмодернизм постулировал, говоря словами И. П. Ильина, «видение мира как хаоса, лишённого причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, мира децентрированного, предстающего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов»⁴. Один из крупнейших польских писателей XX века Ежи Анджеевский увидел и отобразил современную ему действительность как *месиво*.

Роман «Месиво» («*Miazga*») – последнее крупное произведение Ежи Анджеевского. Первые фрагменты еще незавершенного романа были опубликованы в 1969 г. в журнале «Творчество», однако полного издания книги, законченной в начале 1970-х годов, писателю пришлось ждать более 10 лет: из-за цензурных препятствий официальная публикация «Месива» долгое время оставалась невозможной. Впервые «Месиво» было опубликовано в 1979 г. в нелегальном издательстве «Нова», а официально в Польше – только в 1981 г.

В известном интервью Я. Тшнаделю писатель так объясняет смысл заглавия романа: «...это слово непереводаемо ни на один иностранный язык. Я всегда старался объяснять иностранцам, что *miazga* это то, что

³ Имеются в виду работы: *Janaszek-Ivaničkova H.* The postmodern avant la lettre. The decline of the grand recits in west slavonic literature // Acta Slavica Iaponica, 2000. № 17; *Janaszek-Ivaničkova H.* Postmodernism in west slavonic literature in the context of Euro-Atlantic changes of the postmodern paradigms // Acta Slavica Iaponica, 2000. № 6.

⁴ *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 205.

остаётся от человека, когда он, скажем, падает с двадцатого этажа. Или когда его переезжает грузовик»⁵.

Полиморфичная, стилистически и жанрово неоднородная, многоголосая структура романа отвечает, по замыслу Анджеевского, дезинтеграции и хаосу представляемого мира, отчужденного, разомкнутого, лишённого смысла, закономерности и упорядоченности, т. е. *мира-месива*. В произведении Анджеевского *месиво* есть и форма романа и предмет книги, так что *месиво* повествования как бы опережает восприятие мира как *месива*.

В критике неоднократно отмечалось, что свой замысел Анджеевский реализует, опираясь на художественные средства, во многом близкие повествовательным тактикам постмодернистского дискурса.

Каковы отличительные черты повествовательной техники такого рода, и что, помимо указанного выше столь характерного для постмодернизма кризисного ощущения окружающего мира как хаоса, фатального в своей неизбежности, даёт основания, если не *считать* «Месиво» постмодернистским романом, то *прочитать* его как постмодернистский роман?

1. Форма «открытого произведения».

Анджеевский строит свой роман, опираясь на принципы, радикально отличные от канонов традиционной эпической прозы и повествовательных стратегий реалистического дискурса в целом. В «Месиве» осуществляется намеренная деконструкция основополагающих элементов эпики: отрицание линейности повествования и причинно-следственных связей, отказ от традиционного эпического прошедшего времени (*praesens historicum*) и изъяснительного наклонения, дезинтеграция фабулы, (в том числе за счёт введения в текст романа самого акта высказывания, рассуждений о процессе написания произведения, теоретической саморефлексии, и других элементов, демаскирующих фикцию). В результате произведение приобретает открытый, а по выражению критика Т. Древновского, «открытый нараспашку характер»⁶. Согласно разработанному У. Эко принципам «открытого произведения»⁷, последний роман Анджеевского не конструирует закрытый, самодостаточный в себе мир вымысла, а напротив – категорически отвергает возможность однозначного своего понимания, предлагая и даже навязывая принципиальную множественность истолкований и интерпретаций. «Месиво» приближа-

⁵ Czerwony system pogardy. Rozmowa z J. Andrzejewskim // *Trznadel J.* Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami. Lublin, 1990. S. 81.

⁶ *Drewnowski T.* Próba scalenia. Obiegi. Wzorce. Style. Warszawa, 1997. S. 265.

⁷ См. об этом подробнее: *Ильин И. П.* Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001. С. 186.

ется к форме, которую относительно книг Павича позже охарактеризуют как «гиперпрозу»: опубликованный на электронном носителе роман можно читать как традиционным «постраничным» методом, так и следуя компьютерным гиперссылкам.

2. Фрагментарность повествования.

Характеризуя текст «Месива», критик Я. Блоньский замечает: «В этой особенной книге фрагмент на фрагменте сидит и фрагментом погоняет! Совсем как в изображаемой действительности, где ничего не доводится до конца, а если и доводится, то только в покалеченной, извращенной форме»⁸.

Фрагментарность, специфически понятая незавершенность, противопоставленная традиционной повествовательной целостности, являлась отличительной чертой многих произведений писателя на протяжении всего его творчества. Характерно, что с публикации отдельных фрагментов, т. е., по выражению Я. Детки, «частей целого, которого не было»⁹, начиналась история «Месива». В своем последнем романе Анджеевский имитирует форму *романа в движении* (определение К. Бартошиньского), т. е. произведения на стадии замысла, сознательно обнажающего свою незаконченность, незавершенность, и дает последовательное логическое обоснование такого подхода: писатель настаивает на *незаконченности*, которая, по его словам, не равна *неисполненности*. В частности, Анджеевский пишет: «...это незаконченность, вытекающая не из невозможности окончания, а из сознания, что по отношению к *материи* окончания произведения также есть и его незавершенность, так зачем притворяться?, во имя чего внушать и себе, и читателю, что, заканчивая произведение согласно с действующими правилами эстетики, я достигну большего, нежели представляя его в форме незавершенного месива?»¹⁰. «Месиво» в этом смысле есть не только и не столько месиво разных форм, сколько сознательный отказ от формы, антитеза к форме, или, как нередко характеризует текст критика, «антиформа», «антироман».

3. Мета-фикциональность.

И. П. Ильин в качестве одного из существенных признаков, отличающих литературу постмодернизма, отмечает «высокую степень саморефлексии, присущую современным писателям постмодернистской ориентации, выступающих как теоретики собственного творчества»¹¹. Сим-

⁸ *Błoński J.* Kiedy pęknięte zwierciadło mówi prawdę. Andrzejewski i «Miazga» // Tygodnik Powszechny. 1993. № 24. S. 8.

⁹ *Detka J.* Przemiany poetyki Jerzego Andrzejewskiego. Kielce, 1995. S. 188.

¹⁰ *Andrzejewski J.* Miazga. Warszawa, 1981. S. 343.

¹¹ *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 206.

биоз художественного вымысла и литературоведческого теоретизирования нередко представляют собой и произведения польской прозы 1960–80-ых годов, включающие в себя пространные авторские комментарии и абстрактные рассуждения о самом процессе написания текста (романы-сильвы Т. Конвицкого). Роман «Месиво» становится частью парадигмы *метафигиональной* (metafiction) или *автотематической* (self-thematic) прозы, благодаря введению в структуру романа «Интермедии» – своеобразного словаря-указателя действующих лиц книги – и текста авторского Дневника Анджеевского, который писатель вел параллельно работе над романом. В Дневнике писатель как бы проводит ревизию уже написанного текста: комментирует законченные сцены романа и их фрагменты, пересказывает те, которые не были и уже, скорее всего, не будут написаны, представляет черновые варианты некоторых диалогов и сцен. Нередко Дневник незаметно трансформируется в роман, роман, напротив, последовательно приближается по характеру повествования к дневнику или черновику. Происходит взаимопроникновение текста Дневника и текста романа, а, следовательно, реальности и литературной фикции, в результате чего едва ли не треть собственно текста романа оказывается на страницах Дневника, (в постмодернистской критике это явление впоследствии получило определение *пермутации текста и социального контекста* (формулировка Д. Фоккемы).

Введение в текст романа авторского Дневника также позволяет писателю как бы выйти «напрямую» к своему читателю, обратиться к нему, не прибегая к традиционным литературным маскам. В ходе такой демаскации авторского слова становится очевидно, что, в отличие от Кундеры, Павича или других современных постмодернистов, осознающих существующий хаос и упадок как неизбежную данность, Анджеевский видит выход из *ситуации месива* в торжестве идеалов Свободы и Высокого Искусства.

Перечисляя черты, которые, вне всякого сомнения, сближают роман Анджеевского и литературу эстетики постмодерна (в лучших ее проявлениях), необходимо иметь в виду, что проведение параллелей такого порядка имеет – и всегда будет иметь – *реверсивный*, а, следовательно, сугубо относительный, условный характер (reverse recognition). В отличие от М. Павича или М. Кундеры, а также многих авторов современной западноевропейской литературы, Анджеевский в силу объективных причин, не был последовательным сторонником определенного «постмодернистского» метода письма или комплекса идей. Однако, будучи художником ищущим, мыслящим, сомневающимся, недоверчивым к банальностям и прописным истинам (Лиотар назвал это «недоверие к метарассказам»), он безошибочно почувствовал и предугадал ту ситуацию, которую сегодня принято характеризовать как «ситуация

постмодерна», хотя, ограничившись относительно узкой сферой национальных проблем, и не дошел в своих книгах до того уровня абстракций и обобщений, которые можно наблюдать в романах Павича или Кальвино. Последний роман Анджеевского представляет собой спонтанное, стихийное следование принципам, которые, некоторое время спустя, будут конкретизированы и осознаны как *постмодернистские*. «Месиво» представляет собой пример своеобразного пре-пост-модернизма или, по меткому определению Г. Рица, «роман на пороге постмодерна»¹², новаторское своеобразие которого еще только предстоит в полной мере оценить современным ученым.

Созина Ю. А. (Москва)

ОТРАЖЕНИЕ ОБЩЕЕВРОПЕЙСКОГО КУЛЬТУРНОГО КОНТЕКСТА В РОМАНЕ Д. РУПЕЛА «ЛЬВИНАЯ ДОЛЯ»¹

Современный словенский писатель, государственный и общественный деятель Димитрий Рупел (род. 1946) вслед за Эзопом, Лафонтеном и Крыловым использует сюжет дележа добычи зверями как один из центральных в романе-ризоме «Львиная доля» (1989). Автор последовательно указывает на преемственность и самой идеи обращения к басне, к «эзопову языку», к иносказанию. Предметом дележа в романе становится «право» решать судьбы целого народа, извечный вопрос власти, неразрешимое противостояние властей предержавших и бунтарей, которые зачастую сами превращаются в функционеров. Эта общая проблема актуализирована словенским национальным вопросом.

Начало романа погружает в атмосферу 1987 года, богатого событиями во всем мире, в частности: в мае на Красную площадь скандально приземлился М. Руст. В феврале в Словении вышел знаменитый 57 номер журнала «Нова ревия», ответственным редактором которого был Рупел. В выпуске 16 словенскими литераторами – в том числе М. Рожанцем, Й. Сном, Д. Янчаром и самим Рупелом – был предложен новый либерально-демократический путь развития Словении «Примечания к словенской национальной программе». Смелый, ответственный поступок нашел широкий отклик в общественных кругах и вызвал реакцию союзного центра и республиканских властей. Официально публикация была оценена как антиконституционное действие и вражеская

¹² Ritz G. «Miazga» Andrzejewskiego – powieść u progu postmoderny // Współczesna literatura polska lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Opinie, poglądy, prognozy literaturoznawców polskich i niemieckich. Lipsk, 1993. S. 130.

¹ Rупel D. Levji delež. Ljubljana, 1989. 256 s.

пропаганда. Раздавались угрозы в адрес авторов, последовала смена руководства журнала. Позднее в переломные 1990–1991 годы подтвердилась целесообразность многих предложенных решений.

Главный герой – ученый-историк Балдад, известный по произведениям Рупела «Макс» (1983) и «Приглашенный, позабытый» (1985), – благодаря «полицая» Эрьявцу получает работу в исследовательском институте. Его задачей становится изучение личного архива нелепо погибшего «некоронованного короля Словении» Антона Бизовичара, или Седьмака (по ходу дела литературный автор романа Борут с легкостью меняет фамилию героя). Балдад должен найти некую рукопись книги, способной перевернуть словенское общество, сыграть роль социально-политической бомбы, будь она издана. Власти стараются ее обезвредить. Однако в результате расшифровки длинной цепочки намеков Балдад находит басни, что не может удовлетворить высокопоставленных заказчиков, и герои решаются просить Борута написать якобы найденную книгу. Найденные в архиве документы, басни, дневник Седьмака, его «История Словении», акт с места гибели, комментарии Балдада, черновики романа Борута с рецензиями друга, альтернативный сценарий будущего Словении с переселением всех словенцев в США, предложенный братом главного героя, «Крещение у Савицы» («аутентичная» рукопись покойного, волей случая увезенная за океан и найденная американским таможенником после «исполнения заказа») и др. были переданы Эрьявцем Рупелу, который их издает.

Характеристика романа как ризомы изначально предполагает связь его с постмодернизмом, среди основных принципов которого – многопластность, ирония, игра с литературным материалом на глазах у читателя, принцип уже виденного и слышанного, свобода всех возможных связей, равноценность высказываний и интертекстуальность. Используя инструментарий постмодернизма, Рупел в романе перерастает его границы, на что указывает Т. Вирк в книге «Страх перед наивностью», особо подчеркивая писательскую «склонность к мифологичности»². Однако, что именно подразумевается под этим, словенский ученый не объясняет. Краеугольным камнем постмодернизма является «отказ от великих историй», роман же «замешан» на национальном карантанском мифе (о великих словенских князьях Карантании) и баснях, которые Эзоп называл мифами, как отмечает сам Рупел: «...Мы углубились в область сказочных повествований, в область мифологии, где еще более действенными, чем в реальном исполнении, оказываются строгие правила, модели, знамения и пр.» (157). Однако в книге басен и в «Крещении при

² *Virk T. Strah pred naivnostjo. Poetika postmodernistične proze. Ljubljana, 2000. S. 226.*

Савице» дана новая иронично-ерническая вариация событий современности и тысячелетней давности. Кроме подтрунивания над национальными святынями (напр., Прешерном и его поэмой), звучат неблагозвучные мотивы, якобы ведущие в словенском национальном характере. Главным же обвинением автора, назвавшего свой народ «общественным курьезом», стала «конвертируемость», «приспосабливаемость», сравнимая с живучестью вируса СПИДа (144, 217).

В романе отражен культурно-исторический контекст, естественный для современного высокообразованного словенца. Для передачи современного национального колорита автор вводит имена около двух десятков поэтов, писателей, общественных деятелей, ставших неотъемлемой частью словенского самосознания, среди них: П. Трубор, Ф. Прешерн, И. Цанкар, Э. Коцбек и др. Однако с развитием СМИ этот контекст перестал быть узко локальным, ограниченным национально-культурными и геополитическими границами. Актуальны более широкие общеевропейские условия, что также нашло отражение в романе. Использовано большое количество имен – названий древних памятников письменности, шедевров мировой литературы, философских сочинений, научных статей и, конечно, их создателей, а также деятелей политики и культуры, сыгравших и продолжающих играть ведущие роли в человеческой истории. Перечислим лишь некоторых из них: литераторы – Лев Толстой, Борхес и Киш, Достоевский и Камю, Лосев, Маяковский, Солженицын и Конквест; государственные деятели различных эпох – Ленин, Маркс, Рейган и Горбачев, Абдул-Хамид II и Филипп II Габсбург, Гитлер, Наполеон, Фридрих I Барбаросса и Ричард Львиное Сердце; ученые и мыслители – Лассаль, Платон, Сведенборг, Ранке и Мейнеке, Фуко и Монтескье, Поппер; музыканты – Бетховен, Рострапович, Кальзас³.

Ввод в повествование этих и многих других невымышленных имен как интеллектуальных кодов, вскрывающих известные культурно-исторические ситуации, необходим автору не только для достижения эффекта подлинности событий романа. Это лишь вершина айсберга. Составляющие общеевропейского контекста, использованные в романе, можно условно разделить на три основные группы:

1. Стереотипы. В романе передается общая, напряженная политическая атмосфера периода конца холодной войны – остатки глубоко закравшегося в подсознание страха, помогающий освободиться смех, а также идеи, живущие в сознании многих и претендующие на звание «общих» (что емко выражается словом «идеология»).

³ Имена даны в соответствии с очередностью появления в романе.

2. Архитипы. Совокупность образов и идей, дарованных человечеству и сохранных в культурной традиции, в частности – в литературе. С ними легко спорить, но трудно изменить. Это культура, взращенная нашей цивилизацией и питающая ее.

3. Эмпириотипы, или опытные образцы. Современные, сиюминутно значимые идеи, высказывания, исследования по отдельным конкретным темам, актуальные в данный конкретный момент, научная, политическая и эстетическая «кухня».

Обращение к национальным и – шире – общеевропейским стереотипам, эмпирио- и архитипам в романе следует рассматривать, вероятно, как одну из особенностей в развитии постмодернизма в славянских литературах, важным признаком которых является конечное возвращение к национальным корням. Вместе с тем Рупел всеми силами пытается развенчать всевозможные идеологические штампы.

Видимо, для писателя наиболее важным оказывается в глобальных потоках информации, обрушивающихся на современного человека, разглядеть неиссякаемый источник сил – и в первую очередь не интеллектуальных, а духовных. Зачастую победа становится Концом, а поражение может стать Началом, что подтверждают возможные судьбы героев в недалеком будущем, показанные в романе. Автор отрицает приевшиеся соотечественникам «великие истории» и ищет опоры в общечеловеческой культуре, но его роман «Львиное сердце» остается удивительно национальным произведением.

Старикова Н. Н. (Москва)

СЛОВЕНСКАЯ ДРАМА МЕЖВОЕННОГО ПЕРИОДА И НЕМЕЦКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ

До начала первой мировой войны экспрессионизм был сугубо немецким явлением, специфическим выражением общеевропейских переломных процессов в искусстве, иногда синонимом немецкого искусства в целом. За пределами Германии он появляется и начинает развиваться главным образом во время и после войны, в другой исторической обстановке, в иных общественных, национальных и эстетических условиях, при которых «немецкие корни» взаимодействуют с конкретной национальной традицией.

В словенской литературе период между двумя мировыми войнами характеризуется атмосферой свободного творческого поиска и значительного художественного плюрализма, следствием которых стали бесспорные достижения в драматургии и поэзии. Существенное влияние на словенскую литературную ситуацию 1920-ых годов оказала эстетика экспрессионизма, главным образом идейные программы и художест-

венные открытия немецких и австрийских авторов. Помимо внутренней потребности самой литературы (творческий интерес словенских литераторов к западноевропейскому опыту восходит еще к прешерновским временам), этому также способствовала конкретная общественно-политическая обстановка: участие словенцев в первой мировой войне в составе войск Австро-Венгерской империи и многочисленные потери, экономический упадок, массовая эмиграция в Америку и Аргентину, угроза территориальной целостности. После войны Словенское Приморье отошло Италии, по итогам плебисцита 1920 года большую часть исконных земель в Каринтии получила Австрия, около трети словенского населения оказалась при этом вне родины. Ситуация трагическая, требующая нового жизнеощущения, необходимого человеку в час, когда, как образно выразился немецкий теоретик экспрессионизма К. Эдшмид, «обнажились зубы эпохи».

Само понятие «экспрессионизм» было впервые введено в культурный обиход словенцев в 1912 г. критиком Из. Цанкар. В дальнейшем концепции А. Дёблина, К. Эдшмида, И. Бехера нашли своё отражение в литературных манифестах поэтов А. Подбевшека и С. Косовела, на страницах журналов «Младина», «Криж н гори», «Дом ин свет», «Люблянский звон», «Танк» и «Рдечи пилот», в открытых дискуссиях представителей авангардных художественных объединений Любляны.

Первым подхватило и начало воплощать новую эстетику театральное искусство. Уже в 1917 г. появляются экспрессионистские драмы «Катастрофа» и «Нищие», написанные И. Прегелем, видным представителем католической литературы; они, перекликаясь с драматургией Г. Кайзера и В. Газенклевера, вводили в национальную драматургию новый «экстатический» тип героя, способного, по мнению автора, создать на земле «новое царство любви и братства». Влияние Ф. Ведекинда чувствуется в пьесах С. Майцена «Кассия» (1919) и «Апокалипсис» (1923). Духовные и нравственные последствия войны, социальные и этические противоречия между индивидуумом и обществом, поиски нового героя, пафосное стремление к трагическому характерно для театральных работ М. Ярца «Огненный дракон» (1923) и «Вергерий» (1927–32), А. Ремеца «Магда» (1924), А. Лесковца «Принцеса Харис» и «Два берега» (1928). Драма Ф. Бевка «В бункере» (1922), опубликованная в Лондоне, по своей сценической выразительности сравнима с таким признанным образцом экспрессионистской антивоенной драмы, как «Морской бой» Р. Гёринга (1918).

Особое место в словенской драматургии межвоенного двадцатилетия занимает пьеса С. Грума «Происшествие в городе Гога» (1930). Эта драма несёт особый критический заряд эмоционального экспрессионистского сопереживания, являя собой форму протеста против мешанской

действительности, способной задушить все истинно человеческое: любовь, поэзию, жизнь.

Как отмечает современный литературовед Ф. Задравец, в целом словенская экспрессионистская драма межвоенного периода отличается особой нравственной возвышенностью и выраженной патриотической направленностью, хотя и не несет в себе той специфической философско-исследовательской, умозрительной составляющей, которая присуща творчеству немецких драматургов-экспрессионистов¹.

Тихомирова В. Я. (Москва)

КАК ЧИТАЮТ СОВРЕМЕННУЮ ЛИТЕРАТУРУ В ПОЛЬШЕ?

В докладе затрагиваются некоторые аспекты литературной жизни в Польше двух последних десятилетий в тесной связи с особенностями социокультурной ситуации, сложившейся в стране после 1989 г.

В центре внимания – важнейшие факторы, влияющие на формирование читательских запросов в отношении отечественной и зарубежной литературы (интерес к определенной тематике, наиболее популярные авторы и произведения, спрос на конкретные типы изданий). Отдельно ставится вопрос о круге чтения учащейся молодежи.

Особо рассматриваются те явления польской культуры, которые непосредственно сказываются на содержании национальной литературы и ее функционировании в обществе. С одной стороны, речь идет о позитивных процессах, обусловивших вхождение современной польской книги в круг европейской и мировой культуры. С другой – негативных тенденциях, вызванных происходящими в польской и мировой культурной действительности переменами:

1) децентрализации культуры, одним из результатов которой стала регионализация литературной жизни;

2) отрицательных явлениях в книгоиздательском деле, в частности, растущих диспропорциях в выпуске переводной литературы;

3) изменении читательских вкусов под влиянием литературной продукции, предназначенной для массового потребителя, а также мультимедийных средств и всей индустрии развлечений (телевидение, видеофильмы, компьютерные игры, Интернет);

4) зависимости литературы от средств массовой информации, формирующих ее восприятие обществом.

¹ *Zadrawec F. Slovenska ekspresionistična literatura. Murska Sobota, 1993. S. 198.*

Уваров И. В. (Москва)

**ПОЭТИКА ПРОЗЫ ЙОРДАНА РАДИЧКОВА
(К ВОПРОСУ О ФОРМАХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ В XX в.)**

Несмотря на своеобразие и уникальность каждого произведения, те или иные художественные тенденции, характерные для творчества самых разных, подчас как будто бы совсем не похожих друг на друга писателей, принадлежащих к литературам разных регионов, в ряде случаев проявляют удивительное сходство. При этом нередко речь может идти не о взаимовлиянии или о сознательном заимствовании определенных элементов поэтики, стиля и т. п., а об их типологической близости или однородности. Типологическое сходство тех или иных художественных явлений особенно часто наблюдается в произведениях писателей, творящих в один временной период, хотя, безусловно, оно может проявляться и в творчестве художников относительно разных эпох.

Так, например, общим явлением, характерным для литературы XX века, можно считать мифологизм. Неомифологическая тенденция, проявляющая себя в творчестве таких не похожих по стилю и по мировоззренческим установкам писателей, как Д. Джойс и Ф. Кафка, У. Фолкнер и Г. Гарсиа Маркес, Ж. П. Сартр и С. Беккет, И. Андрич и Й. Радичков и мн. др., оказывается существенной типологической особенностью литературы XX столетия. При этом излишне говорить о том, что в произведениях названных писателей мы сталкиваемся с совершенно разными типами художественного мифологизма, а миф как элемент художественной структуры выполняет в них различные функции.

Произведения современного болгарского писателя Йордана Радичкова (род. 1929 г.) – один из наиболее ярких примеров мифологизированной прозы и драматургии в славянских литературах XX века. Мифологизм в творчестве Й. Радичкова вырастает на почве национальной народной культуры, болгарского фольклора и болгарской мифологии (в особенности северо-западного региона Болгарии), а художественный мир его произведений в целом имеет мифо-фольклорную основу. Таким образом, с точки зрения подхода к мифу, мифологическому и особенностей его использования в произведениях творчество писателя типологически сопоставимо прежде всего с так называемой латиноамериканской литературой «магического реализма», также опирающейся на мифо-фольклорные источники, а также с творчеством таких русскоязычных художников XX века, как, например, Ч. Айтматов или В. Распутин.

В творчестве Й. Радичкова, основанном на фольклорном мифологизированном мировосприятии и вобравшем в себя элементы болгарской народной культуры, представлены и многие другие типы художественного мифологизма. Так, писатель нередко реконструирует в своих

произведениях древние мифологические сюжеты, при этом, как правило, своеобразно модернизируя и интерпретируя их; обращается к воссозданию архетипических констант человеческого бытия (особое место в его произведениях занимает, например, фундаментальная архетипическая антиномия Дом – Дорога); воссоздает глубинные мифо-синкретические структуры мышления (использует такие приемы, как нарушение причинно-следственных связей, совмещение, инверсии различных времен и пространств и т. д.); создает собственную систему мифологем (например, такие образы, как Верблюд или Тенец). При этом Й. Радичкову удается синтезировать все эти типы художественного мифологизма.

С литературой «магического реализма» творчество болгарского писателя роднит, кроме вышеперечисленных особенностей, восприятие реальности, не предполагающее какого бы то ни было сознательного разграничения обыденного и ирреального, «чудесного», создание картины мира, в которой миф, фантастика и социально-историческая действительность вплетены в единый художественный контекст.

Для художественного мира Й. Радичкова вообще чрезвычайно характерно сочетание «несочитаемого»: смешение фантастики и реальности, высокого и низкого, лиризма и юмора, высокой героики и прозы обыденного, романтического и прагматического и т. п. Этот сплав, синтез разнородного и, казалось бы, несоединимого осуществляется не только на уровне предмета изображения и авторской эмоциональной оценки, но и на уровне всей художественной структуры произведений писателя в целом. Так, для поэтики прозы Й. Радичкова характерны резкая контрастность изображения и выражения авторских чувств (от иронических до ласково-нежных), карикатурность и пародийность, гиперболизация, частое использование гротеска, анекдотичность, стилевая смешенность языка и его тотальная метафоричность. Метафора вообще играет исключительную роль в построении причудливого, контрастного предельно мифологизированного художественного мира Й. Радичкова. Согласно мнению некоторых исследователей, целесообразно говорить о «маленьких мифах», заключенных в каждой метафоре писателя. Миф как основной структурообразующий элемент художественной системы Й. Радичкова позволяет «примирить» разнополюсные начала поэтики писателя.

В целом же пародийность, гротескно-фантастическое начало и напряженная субъективность, характерные для творчества писателя, частое использование экспрессивной детали, «взвинченная», обостренная эмоциональность стиля, контрастность изображения и некоторые другие существенные особенности поэтики Й. Радичкова позволяют сделать вывод об их типологическом сходстве с приемами, использовавшимися в литературе немецкого экспрессионизма 20–30-х гг. XX века.

Художественный мир произведений Й. Радичкова неоднозначен, контрастен, фантастичен, подчас абсурден и всегда чрезвычайно динамичен. Писатель в своем творчестве создает амбивалентно-динамическую художественную систему, в которой на будничном бытовом уровне соседствуют миф, фантастика и реальность, социально-историческая действительность; происходит постоянная и резкая смена красок и света, вещей и явлений, предметов изображения. Некоторые особенности поэтики Й. Радичкова при этом обнаруживают свое типологическое сходство с другими художественными явлениями в литературе XX века.

Хорев В. А. (Москва)

**ЛИТЕРАТУРА «ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ДОКУМЕНТА».
ПОЛЬСКИЙ ОПЫТ 60–90-х гг.**

Судьбы литературы в XX веке, в том числе польской, связаны с осмыслением главных потрясений века: массового уничтожения людей в результате войн и господства тоталитарных систем в Германии и СССР, фиаско коммунистической утопии.

Осмысление это проходило в разных конвенциях. Адекватным для отображения непостижимого хаоса мира многим показался постмодернизм, который отказался, однако, от веры в возможность познания литературой действительности и человека.

В конце века явственно ощущается реакция на постмодернизм. В «постреалистической» литературе огромную роль стали играть «парабеллетристические» жанры: «литература факта» (репортаж, очерк), эссе и «литература человеческого документа» (дневник, воспоминания, автобиография, письма). Границы между ними трудноуловимы, особенно между эссе и личностными документами, предназначенными для прижизненной публикации.

В литературе человеческого документа, иногда называемого в польской литературной критике «скрытым романом», прежде всего обнаруживается эстетическая энергия жизненного факта, характера и поведения конкретного лица, его суждений о других людях и о себе самом. Важнейшая ее черта – стремление к интеллектуальному раскрепощению человека, который испытывает постоянное давление политических мифов и коллективных эмоций.

Польская литературная критика назвала произведения такого рода «сильвами» (от латинского *silva rerum*), восходящими к старопольским семейным книгам. Современные «сильвы» (рассматриваемые на примере творчества Т. Конвицкого) ускользают от точных жанровых определений, они существуют в гибридных, дезинтегрированных формах, в них переплетаются высокое и мелочное, надежды и сомнения, предчув-

ствия и прогнозы, правда и выдумка – в целом создающие индивидуальную форму отношений человека с миром. Для них характерна подчеркнутая обращенность к адресату, к читателю. А также поставленная автором задача «разыгрывания» в тексте подлинных или вымышленных фактов своей биографии.

«Человеческий документ», а также эссе, в которых авторы рассматривают взятые из жизни (или сконструированные) образцы человеческого поведения, моральные ситуации, размышляют об истории, искусстве, литературе, о диалектике исторических и обыденных фактов, играют в польском литературном процессе 70–90-х годов XX в. авангардную роль.

Шведова Н. В. (Москва)

СЛОВАЦКИЙ И РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ: ЧЕРТЫ СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ

Русский символизм – явление по-своему уникальное. Зародившись в 90-е годы XIX в., он дал две родственные, но несхожие волны: «старшую» – Брюсов, Бальмонт, Гиппиус, Сологуб и др. – и «младшую», более самобытную, – Блок, Белый, В. Иванов и др. Он представлен не только во всех родах литературы – поэзия, проза, драматургия, – но и в глубоких теоретических работах, где как раз отличилось молодое поколение. Откликались на импульсы французского символизма, находясь в русле общеевропейского движения, русский символизм в начале XX в. стал обретать своеобразные черты. Его младшую ветвь питала философия В. Соловьева, национальные литературные традиции (Пушкин, Тютчев); ее отличала высокая мера духовности, отход от индивидуализма и сатанизма. Унаследованных от романтиков, в сторону «соборности» и «теургии» – «божественной работы», тайного знания, используемого в добрых целях. Русские символисты выдвигали идею жизнестроительства, переустройства мира на основе познанных законов красоты (что не означало превращения жизни в искусство, но на практике оборачивалось именно этим – например, отношения супругов Блок и А. Белого). «Младшие» символисты подчеркивали свою «особость», отделяли себя от предшественников, особенно декадентской окраски, – в том числе и в русском символизме, хотя и считали Брюсова своим учителем. В. Иванов писал в статье «Мысли о символизме» (1912): с французскими символистами «мы не имеем ни исторического, ни идеологического основания соединять свое дело»¹. Сходные мысли были и у его собеседников.

¹ Иванов В. И. Борозды и межи. М., 1916. С. 157.

В европейском литературоведении славянский символизм, за исключением русского, известен мало. Об этом свидетельствует «Энциклопедия символизма», вышедшая во Франции и недавно переведенная на русский. Там есть глава о венгерском символизме. Но нет символизма польского, чешского, нет даже упоминания об О. Бржезине – поэте, несомненно, европейского уровня; то, что он шесть раз был отвергнут Нобелевским комитетом, характеризует сам комитет, а не великого чешского поэта. Русский символизм во французской монографии не только представлен достойно – отдельная глава, содержащая необходимые сведения о его своеобразии, – но и признается вторым по значимости после французского².

На этом фоне словацкий символизм – явление довольно скромное как по перечню фигур, так и по объему написанного. Он представлен главным образом поэзией первых двух десятилетий XX в., его ведущая фигура – Иван Краско (1876–1958). Тем не менее это интересная страница в литературном развитии Европы. Словацкие исследователи традиционно рассматривают словацкий символизм в сопоставлении с французским и чешским, прежде всего. Есть немало работ о связях словацкого символизма с немецким, венгерским и т. д. Своеобразие русского символизма в аспекте связи с ним почти не вызывали интереса (а если и вызывали, то у российских ученых). Да, словацкие символисты знали французских, чешских, немецких, венгерских поэтов, но русский символизм пришел к нам лишь в 30-е гг., в переводах Я. Есенского. Однако нельзя не учитывать, помимо контактно-генетических, еще и типологические связи. Как славянский романтизм имел свои особенности, что хорошо показано российскими учеными³, так и славянский символизм, вероятно, по-своему специфичен. Во всяком случае, есть явные параллели между «младшей» волной русского символизма, «более национальной», и символизмом словацким. Это опора на национальные литературные и философские традиции, тяготение к светлым жизненным началам. Вера в близкое обновление мира. По хронологии словацкий символизм близок к русскому: зарождение на рубеже веков, 1907–1912 годы как взлет творчества, кризисный для Краско 1910 год (год «антитезы» русского символизма), поиски новых путей во втором десятилетии XX в. есть совпадения и чисто внешние, но имеющие определенную «магию»: в год смерти Блока (1921) с опозданием выходят два сборника словацкого поэта В. Роя («Росой и терниями», «Когда исчезают туманы»), в которых немало стихов символического характера. Это время –

² Брюнель П. Литература // Энциклопедия символизма. М., 1998.

³ Никольский С. В., Соколов А. Н., Стахеев Б. Ф. Некоторые особенности романтизма в славянских литературах. М., 1958.

уже рубеж между активно действующим символизмом и иными течениями. В русской литературе, конечно, постсимволистские течения проявились уже в 1910-е годы, а словацкий символизм задержался на удивление долго – до конца 20-х годов (Э. Б. Лукач), переходя в несимволизм (например, у П. Горова). От этого лишь возрастает значимость символизма в национальной литературе. Свои «теза» и «антитеза», своя Прекрасная Дамка были и у Краско. «Фарфоровая» Прекрасная Дама обнаруживается и у И. Галла. Есть переключки «маскарадных сюжетов» и т. п. Однако не было собственных теоретических работ (хотя была своя критика – Ф. Вотруба), не было планов жизнестроительства, не было столь яркого разнообразия индивидуальностей (Рой открыто подражал Краско). Словацкий символизм в своих национальных особенностях ближе русскому варианту символизма, что необходимо учитывать в сравнительных исследованиях.

Шевцова В. М. (Могилев)

**ЖАНР ЛИРИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ТУРГЕНЕВА
И Я. БРЫЛЯ («ПЕЕЗДКА В ПОЛЕСЬЕ» И «НА БЫСТРЯНКЕ»)**

Известно, что с именем Тургенева связано рождение лирической прозы, впоследствии получившей распространение как в русской (И. Бунин, О. Берггольц, В. Солоухин, К. Паустовский и др.), так и в белорусской литературах. Лирическая проза как одно из стилевых течений белорусской литературы наиболее ярко проявилась в творчестве М. Горьцкого, М. Зарецкого, З. Бядули, В. Ластовского и др. Продолжателем этой традиции стал Я. Брыль. Возможность сопоставления прозы И. С. Тургенева и Я. Брыля во многом определяется именно таким ее качеством, как лиризм, на исследовании которого мы остановимся, опираясь на принципы типологического анализа.

«Поездка в Полесье» (1853–1857) И. С. Тургенева и «На Быстринке» (1953–1955) Я. Брыля – повести, проникнутые лиризмом, в какой-то степени близкие по сюжетному построению; их объединяет также хронотоп дороги, определяющий сходство в решении художественной задачи.

В жанровом отношении «Поездка в Полесье» представляет собой особую модификацию лирической повести с ярко выраженным философским началом. Ее проблематика во многом определяет и предвосхищает жанрово-стилевые особенности дальнейшего творчества Тургенева.

Философские раздумья пронизывают всю повесть, начиная с экспозиции, которая представляет внутренний монолог, являющийся основным художественным средством раскрытия образа рассказчика; внимание читателя фиксируется на разобщенности человека с Природой-Космосом, представленной в обобщенно-символическом плане. Автору

важно передать трагическое состояние души человека в момент раздумий о конечности своего бытия.

В тургеневской повести автор сосредоточивает внимание на внутренней жизни главного героя, прослеживая движение его мыслей и чувств. Сюжетно-композиционная структура произведения организована так, что конфликт в нем, в отличие от других лирических повестей второй половины 50-х годов – «Фауста», «Аси» – носит не любовный характер: повествовательная структура «Поездки в Полесье» подчинена логике мысли.

Философским пессимизмом проникнуты в произведении рассуждения о быстротечности жизни и ее повседневной суете; при этом голос рассказчика сливается с авторским, который доминирует. Проявляется взаимопроницаемость личности автора и героя-рассказчика, что определяет романтическую направленность произведения. Возникает так называемая «созерцательно-эмоциональная рефлексия» (Н. Пospelов), являющаяся одной из характерных черт тургеневской прозы.

Минорному лиризму повести, связанному с размышлениями героя-рассказчика об ушедшей молодости и утраченных иллюзиях, противопостоят образы полесских крестьян, жизнь которых протекает в согласии с законами природы. Ее сущность заключена в «тихом и медленном одушевлении, неторопливости и сдержанности сил, равновесия здоровья в каждом отдельном существе», что, по Тургеневу, составляет «основу» жизни, «ее неизменный закон» – то, «на чем она стоит и держится». Поэтому образы крестьян – озорного вора и забияки Ефрема, воплощающего бунтарскую стихию природной жизни, и молчаливого труженика Егора – полны того здорового начала, которое присуще природе.

Философский итог повести развивает мысль, высказанную в экспозиции, и заключается в противопоставлении естественных законов природы, по которым движется жизнь, и тщетности человеческих устремлений к счастью. И только в конце повести общая философская настроенность ее зазвучит по-иному: рефлектирующий интеллигент почувствует необходимость сочетать свою жизнь с извечными законами природы, уже полными для него гармонии.

Лиризм тургеневской прозы обусловлен жанрообразующим принципом, который выражается в том, что повествование ведется от лица рассказчика, интеллигентного человека тургеневского круга, через мировосприятие которого передаются основные впечатления от поездки в Полесье. Это реалистическое произведение, в котором отчетливо обнаруживаются романтические тенденции, что проявляется в поэтичности тургеневских пейзажей, воссоздающих природу средней полосы России, а также в образе романтически настроенного рассказчика – жанровой доминанты повести. Его роль в произведении определяющая: он помо-

гает читателю осмыслить этико-философскую позицию автора, соединить реалистическое и романтическое в единую повествовательную форму. «Поездка в Полесье» тяготеет к лирико-философской разновидности эпической прозы.

«На Быстрянке» Я. Брыля – реалистическая повесть, структуру которой определяет наличие различных временных планов: война и ее трагедийность, современная жизнь с ее сложными проблемами и устремленная в будущее молодость. В отличие от И. С. Тургенева повесть Я. Брыля написана от третьего лица, но тем не менее в описании глубоких внутренних переживаний героев, в картинах природы выявляется задушевный лиризм. Если в тургеневской «Поездке в Полесье» оценка событий дается главным образом через восприятие героя-рассказчика, во многом близкого автору, то в «На Быстрянке» ощущается значительная дистанция между повествователем и главным героем. Ведущее авторское начало представлено в широко воспроизводимых бытовых реалиях колхозной деревни, выразительном пейзаже, в речевых характеристиках героев. Если повествователь – это умудренный жизнью и опытом человек, то главный герой Анатолий Клименок – студент литературного института, которому свойственна романтическая устремленность, он живет трагическими воспоминаниями о недавней войне. В связи с этим лирический настрой повести часто меняет свою тональность: пейзажные зарисовки, как правило, пронизаны восхищением перед великолепием природы, ее жизнеутверждающей силой; размышления Анатолия о жестокости войны придают произведению трагедийный характер; обращение к проблемам современной деревни вносят напряженность в общую атмосферу повести, а любовные переживания главных героев усиливают романтическое начало. Подобная смена эмоциональных пластов создает впечатление многомерности и сложности человеческой жизни. При этом сходство философских концепций в осмыслении жизни у И. С. Тургенева и Я. Брыля заключается в том, что они не пытаются разрешить трагические противоречия человеческой жизни, а стараются осознать ее закономерности и приобщить к ним читателя.

Основной конфликт «На Быстрянке» заключается в противоречивом столкновении мыслей и чувств героя, пытающегося понять и осознать актуальные проблемы бытия. Характер Клименка раскрывается, как правило, не в действиях, а в эмоционально-психологическом осмыслении действительности. Жанровую форму «На Быстрянке» можно определить как лирико-психологическую.

«Поездка в Полесье» и «На Быстрянке» органически сочетают в себе реалистическое и романтическое начала, однако характер лиризма у них проявляется по-разному: через восприятие героя-рассказчика у И. С. Тургенева и образ автора, организующего всю сюжетно-компо-

зиционную структуру повести, у Я. Брыля. Что касается прозы белорусского писателя, то это подтверждается его высказываниями: «У лірычнай прозе, асабліва ў запісах, апроч усіх іншых, станоўчых і адмоўных, якасцей, ёсць яшчэ адна нават ці не галоўная, – ты сам, твая асоба»¹.

Безусловно, тургеневский лиризм принципиально отличается от лиризма Я. Брыля, однако важно то, что в разные эпохи русский и белорусский писатели внесли значительный вклад в развитие лирической прозы.

Шешкен А. Г. (Москва)

МАКЕДОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЕЕ ВКЛЮЧЕНИЕ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Самобытная литература на национальном языке у македонцев оформилась и стала интенсивно развиваться в XX веке. В 1900 г. было написано одно из первых произведений «из македонской жизни на македонском наречии» – героико-романтическая драма В. Чернодринского «Македонская кровавая свадьба». В конце 1930-х – 1940-е гг., практически одновременно с соседними (сербской, хорватской) и другими славянскими литературами, у македонцев возникают такие явления, как пролетарская литература и соцреализм (К. Рацин, ранние Б. Конеский, А. Шопов, С. Яневский). Т. е. протекают процессы, типологически родственные литературам с несравненно более богатой историей. В 1970-е гг. в творчестве молодых писателей (М. Маджунков, В. Манчев и др.) начинают проявляться принципы постмодернистской поэтики. Таким образом, к концу века это уже литература, вполне сопоставимая в своих основных чертах и с литературами других славянских народов, и европейского региона в целом. Македонская литература развивается «наравне» с другими европейскими литературами.

Налицо интенсивное, «ускоренное» развитие литературы. Как оно происходило? В чем выражается его «ускоренность»? На примере македонской литературы можно проследить, как действует «механизм» литературного развития, особенно в тех случаях, когда мы имеем дело с литературами, по разным причинам «отстававшими» от литератур европейского региона.

Включение в европейское культурное пространство после освобождения из-под власти османской Турции (даже вопреки разделу территории, населенной македонцами, и чудовищной ассимиляции, которой подвергся этот народ) сыграло решающую роль в истории македонской

¹ Брыль Я. Збор твораў: У 5 Т. Мн., 1981. Т. 5. С. 466.

литературы и культуры в целом. После многовековой культурной изоляции, когда духовные силы народа были сосредоточены на сохранении христианской (православной) традиции, родного слова и обычаев (фольклор), в общественной жизни македонцев наступил новый этап. В межвоенный период можно наблюдать начало упорядоченной и организованной культурной жизни: развивается печатное дело, зарождается периодика, открывается театр, возникают разные культурные любительские общества, объединения художников, растет сеть учебных учреждений, в том числе в Скопье открывается филиал Белградского университета.

Литература является одной из важнейших форм проявления национального самосознания. Формированию и успешному развитию национальной литературы препятствуют неблагоприятные общественно-политические условия и, прежде всего, запрещение македонского языка в официальной сфере. Тем не менее, в конце 1930-х гг. публикует свою лирику первый национальный македонский поэт Кочо Рацин – поэт пролетарский, которому были близки принципы поэтики соцреализма. Кочо Рацин дал мощный толчок развитию национального искусства слова, что и было реализовано после Второй мировой войны, когда македонцы получили возможность создать свое государственное образование (республика на правах федерации в составе СФРЮ) и беспрепятственно развивать свою культуру.

Македонская литература, таким образом, рождается как литература современная, с чертами, присущими художественному слову XX века. Она включается в мировой литературный процесс, «вступает» в него на том этапе, который она застала. Она никого не «догоняет», не проходит в ускоренном темпе все то, что она «упустила».

Ускоренность литературного развития выражается в интенсивном усвоении «чужого» художественного опыта, который должен заменить недостающую или слабо развитую собственную литературную традицию. Налицо активное отношение к опыту мирового искусства слова. Македонская литература черпает из богатой сокровищницы мировой словесности то, что наиболее необходимо ей самой в каждый из конкретных этапов ее эволюции во второй половине XX века. Так, во второй половине 40-х гг. ее внимание почти целиком сосредоточено на освоении опыта русской литературы, прежде всего литературы о революции и социалистическом строительстве. Затем, в 50–60-е гг. необходимость скорейшего развития поэтического языка, усиление внимания к внутреннему миру личности и ряд других задач заставляют македонских авторов проявить интерес к поэзии надреализма, символизма, философии и литературе экзистенциализма.

В процессе активного заимствования и переваривания опыта литератур с более богатой традицией особую роль играет художественный

перевод. Для македонских художников слова (редкий македонский писатель не занимается переводами) – это важная школа художественного мастерства.

Все большее значение приобретают литературные факторы, «запускается» механизм действия внутренних законов развития искусства и литературы.

Наблюдается стремительное количественное и качественное обогащение литературы. Растет число творческой интеллигенции, как и количество издаваемых произведений. Прогресс в искусстве, и в литературе в том числе, заключается в накоплении художественных ценностей, в обогащении спектра художественных поисков, литературных течений и направлений. Если в 40-х – начале 50-х гг. в искусстве слова господствует одно направление, то в 50–60-е гг. рождается и развивается несколько основных стилевых течений, а 70–80 и затем и 90-е гг. XX века демонстрируют усиливающуюся разноголосицу стилей и разнообразие художественных поисков.

Юрченко Л. Н. (Елец)

ТРАДИЦИИ И. БУНИНА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ М. СТЕЛЬМАХА

Сопоставление творческого наследия М. Стельмаха и И. Бунина возникает чисто типологически, ось художественного миростроения у того и другого во многом совпадает. Писателей связывает проблематика творчества, стремление отразить в своих произведениях судьбы деревни, взаимосвязь природного и человеческого бытия.

О влиянии бунинского наследия на М. Стельмаха свидетельствует сравнительно-типологический анализ творчества этих писателей, особенно наглядный при сопоставлении автобиографических произведений (у Бунина – это «Жизнь Арсеньева», у Стельмаха – «Гуси-лебеди летят»). В данном случае мы имеем дело с формальной схожестью жанрового и композиционного построения произведений, с одними и теми же особенностями в плане изображения характеров, когда внешний облик героев конструируется из отдельных деталей, показанных крупным планом, каждая из таких деталей соотносится с определенной идеей и появляется не случайно. Композиционно оба произведения организуются сцеплением впечатлений, воспоминаний. Эмоционально-экспрессивная окрашенность повествования ведет к особому звучанию прозы, к особой лирической тональности.

Одной из стилевых субдоминант книг («Жизнь Арсеньева» и «Гуси-лебеди летят») можно назвать отсылки к собственной памяти:

«Жизнь Арсеньева»

Полдень помню такой: жаркое солнце, волнующие кухонные запахи, бодрое предвкушение уже готового обеда у всех возвращающихся с поля, – у отца, у загорелого, с кудрявой рыжей бородой старосты, крупно и валко едущего на потном иноходце, у работников, косивших с косцами и теперь въезжающих во двор на возу подкошенной вместе с цветами на межах травы...

«Гуси-лебеди летят»

Я помню, как торжественно провожали в поле первых пахарей. Когда они вечером возвращались домой, их встречали старые и малые. И какая ж это была радость, если пахарь давал тебе из торбы кусок зачерствевшего хлеба и говорил, что он от зайца. А разве не праздником становился тот день, когда ты сам брался за плуг и проводил свою первую борозду?

Даже на основе данных отрывков можно говорить о явной перекличке мировоззренческих позиций авторов, об их желании найти источник творчества во внутренней жизни человека. Для обоих писателей чрезвычайно важна эмоционально чувственная основа личности, ощущение вековой связи человека с природой. Показывая процесс формирования ребенка (будущего художника слова), и Бунин, и Стельмах заостряют внимание на том, что природа составляет часть его жизни. Любое изменение, происходящее в ней, не может остаться незамеченным. Каждая встреча с великолепием природно-предметного мира сопутствует динамике внутренних изменений души ребенка, обогащая его новыми впечатлениями.

Обращает на себя внимание то, что и бунинский герой, и герой Стельмаха запоминают не общие картины, а мелкие детали, западающие в душу, будоражащие воображение. Дети открывают для себя мир лесов и полей, цветов и трав, насекомых и птиц:

«Жизнь Арсеньева»

Взглянув на дерево однажды утром, поражаешься обилию почек, покрывших его за ночь. А еще через некий срок внезапно лопаются почки – и черный узор сучьев сразу осыпают несметно ярко-зеленые мушки. А там надвигается первая туча, гремит первый гром, свергается первый теплый ливень...

«Гуси-лебеди летят»

Я нагибаюсь над кружочком ноздреватого снега, зеленоватым воротником охватившим молоденький бересклет. Что-то, как пальцем, проткнуло снег, я разгребаю его и вижу нежную, еще не раскрывшуюся головку подснежника. Это он надышал дырочку в снегу и потянулся к солнцу.

Природа бунинских произведений, сотканная из описаний запахов, звуков, освещенности, деталей природно-предметного мира, фиксация мимолетных, обыденных мелочей, в контексте проблемы формирования личности, близка М. Стельмаху.

Делая попытку включить творчество Стельмаха в литературную традицию Бунина, необходимо отметить одну из основных черт прозы классика русской литературы – использование в ней поэтических элементов, превращающих ее в лирическую. Это работа автора с повтором слов, ритмичность прозы, игра со звуком. Произведения Бунина часто содержат звучащий лейтмотив. Эти черты лирической прозы характерны и для М. Стельмаха.

«Жизнь Арсеньева»

А поздним вечером, когда сад уже чернел за окнами всей своей таинственной ночной чернотой, а я лежал в темной спальне в своей детской кроватке, все глядела на меня в окно, с высоты, какая-то тихая звезда... Что надо было ей от меня? Что она мне без слов говорила, куда звала, о чем напоминала?

«Гуси-лебеди летят»

А вещая скрипка и серебряный перезвон, взмывая над моим детством, звучат все сильнее, поднимают на крылья мою душу и уносят ее в неразгаданную даль.

Рассматривая развитие лирической темы в прозе Бунина и Стельмаха, можно отметить частое использование ими одних и тех же мотивов. Это мотив звездного неба, мотив отчего дома, дороги, сада, леса. Обращает на себя внимание образность тем, волнующих писателей (темы детства, любви, деревни...). Роман М. Стельмаха «Хлеб и соль» является как бы развернутым продолжением заявленной И. Буниным в рассказе «На край света» темы переселения украинских деревень в далекие Уссурийские земли. Здесь многое внутренне родственно бунинскому художественному строю – сам характер размышлений, «густота изображения», острота чувства слиянности человека с миром природы. Тональность, настроение, с которым повествуется о жизни деревни. И Стельмах, и Бунин при создании образов широко опираются на фольклор (песни, пословицы, поговорки). Оба автора, испытывая любовь к образной, сочной, народной речи, широко используют ее колорит для воссоздания атмосферы деревни, с ее образом мысли и поведения.

Необходимо отметить и явные схождения в работе авторов с контрастными языковыми единицами (составными эпитетами и наречиями). Традиции знаменитого бунинского оксюморона, в котором отражается парадоксальность ощущений, эмоциональная сторона оценок и

признаков, нашли продолжение в творчестве М. Стельмаха. Его герой «*аппетитно* колет дрова», «*вкусно* рассказывает о лошадях» (выделено нами – Л. Ю.).

Таким образом, мы можем говорить о наличии в произведениях И. Бунина и М. Стельмаха сходных поэтико-лирических элементов, в совокупности своей образующих особый литературный стиль – лирическую прозу, корни которой лежат в прозе Н. В. Гоголя, являющегося общим знаменателем и для И. Бунина, и для М. Стельмаха.

Важно отметить, что замеченные сходства поэтики произведений Бунина и Стельмаха объясняются общими ориентирами их на классическую русскую литературу XIX в. (притяжение к одним и тем же и отталкивание от одних и тех же фигур), продиктованы единством литературного процесса XX века в целом.

Ястребов И. В. (Москва)

ПРОЛЕТАРСКАЯ ПОЭЗИЯ 20-х ГОДОВ В РОССИИ И В ЧЕХОСЛОВАКИИ.

Пролетарская поэзия. Таким определением обозначается мощное направление, которое складывается в России и в Чехословакии в 20-ые годы. Сразу оговорюсь, что под поэзией Чехословакии мы будем понимать чешскую поэзию. Однако поэзия, идущая под одним знаменем пролетарской революции, по своей сути достаточно разнородна, дифференцирована. К вопросу сравнения двух национальных вариантов пролетарской лирики мы решили подойти с литературно-философско-этнических позиций. Развитие и характер поэзии формируют – непосредственно поэтика, поэтический язык, круг тем, специфика образов, и литературный процесс, литературная жизнь общества.

Истоки поэтики, пафоса пролетарской поэзии в России коренятся в философских изысканиях вокруг так называемой «русской идеи». Впервые это выражение прозвучало в книге В. С. Соловьева «Русская идея» в 1888 году, где говорилось об исключительной мессианской роли русского народа и России во всемирной истории. Идея нации появляется у Достоевского в его определении «народ-богоносец», у Вячеслава Иванова в виде «избранной части святой Руси», появляется оно и у С. Н. Булгакова. Бердяеву принадлежат слова, ключевые для понимания русского менталитета: «Русская идея не есть идея цветущей культуры и могущественного царства, русская идея есть эсхатологическая идея Царства Божия»¹.

¹ Бердяев Н. А. Русская идея // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 45.

В революционном сознании носителем русской идеи становится пролетариат – т. н. «Железный Мессия».

Пролетарская поэзия явилась своеобразной вариацией, которую можно определить так: революционно – человекобожеское инобытие русской идеи.

Бердяев высказывает мысль, что система ценностей в России часто чуть ли не полярно менялась, история ее членится с резкими обрывами преемственных связей.

В «Истоках и смысле русского коммунизма» Бердяев обратил внимание на удивительную метаморфозу русской идеи, а именно на «национализацию русского коммунизма», когда новая социалистическая страна принимает черты священного царства, основанного на единой идее и идеале. Происходит отождествление двух мессианизмов: мессианизма русского народа и мессианизма пролетариата. Позволю себе вновь процитировать Бердяева: «Русский рабоче-крестьянский народ есть пролетариат, и весь мировой пролетариат, от французов до китайцев, делается русским народом, единственным в мире народом. И это мессианское сознание, рабочее и пролетарское, сопровождается почти славянофильским отношением к Западу. Запад почти отождествляется с буржуазией и капитализмом»².

Несмотря на ряд общих черт (существует деление людей на «чистых» и «нечистых», «своих и чужих»), русская идея в ее христианской огласовке и пролетарский мессианизм различны. Пролетарская поэзия теряет опору, без которой для русских религиозных мыслителей невозможно преобразование мира – веру в Бога. Идеал пролетарских борцов приобрел черты надрывного человекобожеского титанизма. Культивировалось состояние постоянной идеальной возбужденности, пророческого экстаза, волевые выкрики и призывы. Бытовало мнение, высказанное Львом-Рогачевским, что «Пролетарская поэзия, как было принято считать – это не поэзия мировой скорби, а мирового восторга». Восторг выливался в патетические интонации, гиперболически-гомерические образы, планетарно-космические мотивы. Мотивы и образы носят эмблематический характер, константами кочуют из одного стихотворения в другое. В лирике появляются черты, характерные для фольклора: т. е. устойчивые образы, повторяющиеся символы, бесконечные фиксированные эпитеты: *железный, стальной, машинный, мозолистый, мятежный, буревой, вселенский*, условные образы-символы: *кузнецов, порванных цепей, мирового пожара, тревожного набата, великой мировой весны* и т. д. Травестированные библейские и евангельско-христи-

² Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 118.

анские образы: «красное евангелие», «Святая пролетарская троица», «Иордань огневая», «кровавая обедня» и другие.

Специфику пролетарской поэтики в Чехии формируют не столько литературные объединения, сколько отдельные личности поэтов.

Так, например, **Иржи Волькер** воспринимается прежде всего как легенда пролетарской поэзии. Его поэзия отличается сильным лиризмом, полнотой самовыражения, наследует традиции социальной баллады Эрбена, Неруды, Безруча. Труд у Волькера – конструктивен.

Например:

...Сердце мужчины – руки да мозоли,
кровью оно в кирпичи превращает невзгоды и боли,
чтоб не дворец у дороги – корчму возвести,
где могли бы усталые путник и путница
отдых найти.

(«Час рождения»)

Эта строительно-творческая сторона в советском пролетарском идеале воплощалась в желание все сокрушить, изменить естественный ход жизни:

Жилы пляшут от буйного хмеля,
Жаждают великой работы,
Хочется раскопать Пиренеи,
Растопить снега их потом.

(С. *Страдный*. «Руки», 1921)

или (речь идет о земле)

И не давай опомниться
Бери ее безвольную.
Меси ее как тесто.

(А. *Гастев*. «Выходи», 1919)

Для **Йозефа Горы** ключевыми понятиями его революционных стихов были: «справедливость» и «труд». Первое вбирает целую гуманистическую традицию, идущую от Яна Амоса Коменского (символа чешской культуры), второе – единственный принцип, условие, обеспечивающее существования чешской нации.

Станислав Костка Нейман в своей пролетарской поэзии стремится в точности скопировать советский образец. Он создает пролетарскую поэзию по классическим ее канонам.

Сборник **Индриха Горжейшего** – «Музыка на площади» (1921) живописует эмоциональную жизнь горожан, проникнут темой антиобщественного протеста и утверждением общечеловеческих ценностей.

Сборник **Ярослава Сейферта** «Город в слезах» (1921), отличает социальная поэзия сострадания, абсолютно не доминируют призывы крушить, уничтожать, убивать, ненавидеть.

Надо отметить, что в Чехии даже самые яростные защитники пролетарской поэзии не стремились избавиться от своего культурного наследия, как это было в России. Такие классики чешской литературы, как Маха, Немцева Неруда, – всегда в сознании общества, даже самой радикально настроенной ее части, оставались любимыми. Это и другие важнейшие особенности чешской пролетарской поэзии были связаны со следующим архиважным для чехов вопросом – «Чешским вопросом» или еще это называют «проблемой малого народа». В ходе исторической борьбы малого народа со своими более могущественными соседями за свое физическое и культурное выживание, противостояние ассимиляции, вырабатываются определенные стереотипы национального мышления. У народа появляется стремление к самоопределению. Объединение в целях сохранения собственной культуры, языка. Пролетарский принцип коллективизации для чехов воплощается в объединение не по классовому признаку, а по национальному, по принципу проживания на одной земле. В лирике Сейферта, Библа, Горы интересна прежде всего их родная земля, они пишут о Праге. В этом отношении они – не новаторы. Они продолжают традиции классической чешской литературы. Б. Немцева пишет о чешской деревне, Ян Неруда – «Малостранские повести», Безруч – «Силезские песни». Чешским пролетарским поэтам не интересна мировая революция. Таким образом, сравнивая культурологические типы чешского и русского сознаний, подтверждается одна закономерность: у малых народов преобладают центростремительные пассионарные силы, у больших – центробежные. (определение «пассионарные» мы заимствуем у Льва Гумилева). Именно советское сознание культивирует мысль о мировой революции. Русский и чешский варианты пролетарской поэзии демонстрируют экстенсивный и интенсивный образ мышления. Томаш Масарик повторяет вслед за деятелями чешского возрождения: «Мы – народ Коменского», имея в виду самовоспитание, самоорганизацию чехов в ограниченных условиях.

Переходя к литературному процессу в России, выделяем три основных идейно-эстетических течения. Во-первых, направление пролетарских писателей (обычно его называют «рапповским») – нормативно-догматическое течение. «Пролеткульт» ставил задачей формирование новой пролетарской культуры. Ведущим теоретиком был А. А. Богданов, который утверждал классовость литературы, самостоятельность, литературного процесса, за что подвергался критике со стороны власти. Рапповское объединение, под руководством Л. Авербаха, – самое агрессивное. Его печатная трибуна – журнал «На посту», отсюда литературное явление – «напостовство». Они активно борются за чистоту рядов, с т. н. «попутчиками». Творческое освоение мира ими видится как «показ» действительности, прямое ее воспроизведение. Другой феномен советской литературы – левое искусство. ЛЕФ – нормативно-авангардистское

течение. ЛЕФ во главе с Маяковским. Ядро эстетики – переделка всего художественного творчества. Художник – ремесленник, получающий заказ от революции. Искусство не более чем ремесло. Понятие хорошо сделанной вещи применимо к художественной литературе. Для них характерна унификация творческой личности, культ механистичности, цивилизации, преобразование действительности, художественное освоение социального заказа, документальное «искусство факта». Назначение искусства – служение новому обществу. Период с 1922–1927 обозначен в истории литературы как «мирное вращение в социализм».

Третье крупное течение было связано с литературным объединением «Перевал», сначала его представляли писатели, группировавшиеся вокруг толстого журнала «Красная новь», редактором которого был А. Воронский. Позже в 1923–1924-ых годах он организует литературное объединение «Перевал». Перевал родился в недрах революционного искусства как попытка создать модель художественного творчества, альтернативную нормативной пролетарской эстетике. Их занимали важные вопросы природы психологии художественного творчества. После ухода Воронского с литературной арены с 1927 года бывшие «перевальцы» А. Лежнев и Д. Горбов отстаивают гуманизм, культурные традиции, творческую интуицию в литературе. Так, если в начале 20-х годов преобладало свободное сосуществование разных направлений, присутствовал определенный плюрализм в литературе, то к 30-м годам основной поток литературных произведений подчинен государственному контролю. Окончательная точка – 1932 год, когда были упразднены все литературные группы, и был создан Союз Советских писателей.

В Чехии литературный процесс протекал в свободной обстановке.

Поэты пролетарского толка в начале 20-х годов группировались в литературной группе «Деветсил», вокруг журналов «Червен», «Руде право». Чешский критик Шальда, по своей значимости для чешской литературы сопоставимый с Белинским для русской или с Лессингом для немецкой, следующим образом характеризует понимание социализма в Чехии: «Коммунизм – это вера в нравственное перерождение человечества, это извечная христианская потребность в общечеловеческих ценностях». Распространение идей марксизма в Европе, пример социалистической революции в России способствовали формированию идеалистического отношения к социализму в Чехии.

Чешская культура, взрошенная на западной рациональной почве, сформировавшаяся под влиянием немецкой культуры, пестует пролетарскую поэзию недолго. К 1924–1925 году идеи пролетарской революции, погруженные в чужеродную реальность, постепенно уходят из поэзии. Они перекочевывают в прозу, трансформируются в социалистический реализм.

ИНФОРМАЦИЯ

О КАФЕДРЕ СЛАВЯНСКОЙ ФИЛОЛОГИИ
ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА
МГУ им. М. В. ЛОМОНОСОВА
И НЕКОТОРЫХ НАПРАВЛЕНИЯХ ЕЕ РАБОТЫ В 1999–2002 гг.

Состав кафедры и специализация преподавателей

Ананьева Наталья Евгеньевна, д.ф.н., доцент. Польский язык. История и диалектология польского языка.

Васильева Валерия Федоровна, д.ф.н., профессор. Чешский язык. Грамматика и лексикология чешского языка.

Воробьева Нина Викторовна, преподаватель (0,5). Чешский язык.

Гудков Владимир Павлович, к.ф.н., доцент, заведующий кафедрой. Сербохорватский язык. История и диалектология, грамматика и лексикография сербохорватского языка. История славистики.

Жук Светлана Алексеевна, преподаватель (0,5). Сербохорватский язык.

Изотов Андрей Иванович, к.ф.н., доцент. Чешский язык. Грамматика чешского языка.

Карцева Зоя Ивановна, к.ф.н., доцент. Болгарская литература. Культура Болгарии. История болгарской литературной критики.

Клементьев Сергей Васильевич, к.ф.н., доцент. Польская литература. Культура Польши. История польской литературной критики.

Ковтун Елена Николаевна, д.ф.н., доцент. Чешская литература. Культура Чехии.

Корнюхина Людмила Викторовна, преподаватель. Белорусский язык. Литовский язык.

Кузнецова Раиса Романовна, д.ф.н., профессор. Чешская литература. История чешской литературной критики.

Кузьмук Екатерина Викторовна, преподаватель. Украинская литература.

Лешкова Ольга Олдржиховна, к.ф.н., ст. преподаватель. Польский язык. Грамматика и лексикология польского языка.

Лифанов Константин Васильевич, д.ф.н., доцент. Словацкий язык. Грамматика, история и диалектология словацкого языка.

Машкова Алла Германовна, к.ф.н., доцент, заведующая секцией славянских литератур. Словацкая литература. Культура Словакии. История словацкой литературной критики.

Мещеряков Сергей Николаевич, к.ф.н., доцент. Сербская и хорватская литературы. Культура Сербии, Черногории, Хорватии, Боснии и Герцеговины. История сербской литературной критики.

Новикова Анна Степановна, к.ф.н., доцент. Старославянский язык.
Остапчук Оксана Александровна, к.ф.н., преподаватель. Украинский язык. Диалектология и историческая грамматика украинского языка.
Парпара Олеся Анатольевна, ст. преподаватель. Сербохорватский язык.
Плотникова Ольга Сергеевна, к.ф.н., доцент. Словенский язык. Грамматика, история и диалектология, лексикография словенского языка.
Ржанникова Ольга Александровна, к.ф.н., ст. преподаватель. Болгарский язык. История и диалектология болгарского языка.
Скорвид Сергей Сергеевич, к.ф.н., доцент. Сравнительная грамматика славянских языков. Чешский язык. История и диалектология чешского языка. История чешской письменности. Серболужицкий язык.
Старикова Надежда Николаевна, к.ф.н. Словенская литература. Культура Словении. История словенской литературной критики.
Тимонина Елена Васильевна, ст. преподаватель. Болгарский язык. Грамматика болгарского языка.
Тихомирова Татьяна Сергеевна, к.ф.н., доцент. Польский язык. Грамматика польского языка.
Тыртова Галина Павловна, к.ф.н., доцент. Сербохорватский язык. Грамматика сербохорватского языка. Теория перевода.
Усикова Рина Павловна, к.ф.н., доцент. Македонский язык. Грамматика, лексикография, история македонского литературного языка.
Цыбенко Елена Захаровна, д.ф.н., профессор. Польская литература.
Широкова Александра Григорьевна, д.ф.н., профессор. Чешский язык. Грамматика и история чешского языка. Теория сопоставительного изучения славянских языков.
Шешкен Алла Геннадьевна, к.ф.н., доцент. Македонская литература. Культура Македонии. История македонской литературной критики.

**Доклады по литературоведению
на ежегодных Ломоносовских чтениях:**

Карцева З. И. Болгарская литература 1990-х годов.
Клементьев С. В. Проза Михаила Хороманьского 1930-х годов.
Клементьев С. В. Своеобразие художественного мира Б. Шульца («Коричные лавки»).
Ковтун Е. Н. Из опыта изучения и преподавания славянских литератур в России (В. И. Григорович – А. Н. Пыпин).
Ковтун Е. Н. Особенности художественного мира Иржи Крадохвила и Михаила Айваза.
Ковтун Е. Н. Жанровый синтез в романе П. Когоута «Звездный час убийц».

Кузнецова Р. Р. Чешский эстетик Курт Конрад (1908–1941) о социализме и литературном процессе 30-х годов.

Кузнецова Р. Р. Чешская диссидентская литература 1970–80-х гг. Трагедия тупика.

Машкова А. Г. Философские основы словацкого натурализма.

Машкова А. Г. Генезис иррационально-трансцендентного в словацком натурализме.

Машкова А. Г. Лиро-эпическая поэма Л. Ондрейова «Мартин Ноциар Якубовие» и произведение Ф. Ницше «Так говорил Заратустра».

Мецерьяков С. Н. Новое в концепции и содержании курса «История сербской литературы» (конец XIX – начало XX века).

Мецерьяков С. Н. Исторический роман в сербской критике 1980-х гг.

Мецерьяков С. Н. Сербский историко-политический роман 1970–1980-х гг.

Слащева М. А. (аспирант). Роль мифологического образа в романах С. Селенича и Д. Чосича.

Шешкен А. Г. Художественное своеобразие драматургии Г. Стефановского.

Спецкурсы по литературоведению:

Карцева З. И. Циклизация в современной болгарской прозе.

Карцева З. И. Болгарский рассказ. Становление жанра.

Карцева З. И. Послевоенный болгарский роман.

Клементьев С. В. Польская экспериментальная проза 1920–30-х гг.

Ковтун Е. Н. Чешская фантастическая проза и драматургия XIX–XX столетия.

Ковтун Е. Н. Творческий путь Карела Чапека.

Ковтун Е. Н. Творчество Карела и Йозефа Чапеков в контексте чешской литературы и культуры первой половины XX века.

Кузнецова Р. Р. Традиции и новаторство в чешской литературе XX в.

Машкова А. Г. Словацкий натурализм.

Машкова А. Г. Словацко-русские литературные связи XIX–XX вв.

Мецерьяков С. Н. Современный сербский роман.

Мецерьяков С. Н. Хорватский роман второй половины XX века.

Старикова Н. Н. Специфика романтизма в словенской литературе.

Цыбенко Е. З. Польский роман второй половины XIX века.

Цыбенко Е. З. Польско-русские литературные связи конца XIX – начала XX века. Творческий путь Адама Мицкевича. Мицкевич и Россия.

Шешкен А. Г. Становление и развитие жанра рассказа в македонской литературе 1940–1970-х гг.

Тематика дипломных работ по истории славянских литератур:

- Особенности поэтики Богумила Грабала (на примере произведений «Я обслуживал английского короля», «Слишком шумное одиночество»).
- Поэзия Йозефа Горы и литературные течения 20–30-х годов XX в.
- Творчество Яхима Тополя и Михаила Вивега в свете проблем постмодернизма конца XX в.
- Историческая проза Ф. Бевка (1930-е годы).
- Македонский лирический роман 50–70-х гг.
- Новые тенденции в современном болгарском романе (на материале творчества Э. Дворяновой, С. Игова и Г. Господинова).
- Массовая литература 1990-х гг. и ее место в литературном процессе Болгарии.
- Творчество Тадеуша Конвицкого второй половины 1970-х годов (на материале произведений «Календарь и клепсидра» и «Малый апокалипсис»).
- Особенности композиции и манеры повествования в романе Вильгельма Маха «Горы у Черного моря».
- Роман Ежи Анджеевского «Месиво» в контексте творчества писателя 1960–70-х гг.
- Своеобразие лирического героя поэзии Веславы Шимборской 1957–1993 гг.
- Лирико-философская проза И. Давидкова. Проблемы жанра и стиля.
- Формы проявления авторской позиции в прозе Ив. Петрова 80–90-х гг.
- Время в структуре романов Б. Димитровой.
- Сказ в болгарской прозе 60–90-х гг.
- Повести «нравственного эксперимента» П. Вежинова.
- Литературная игра в современном болгарском романе.
- Поэтика Л. Мнячко.
- Постмодернистские тенденции в творчестве Р. Слободы 70–80-х гг.
- Специфика гротеска в словацкой и венгерской прозе 50–60-х гг. XX в.
- Я. Великовский – писатель-постмодернист.
- Я. Халупка и венгерская драма середины XIX в.
- Эволюция творчества Р. Яшика.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРОГРАММА КОНФЕРЕНЦИИ	3
ДОКЛАДЫ И СООБЩЕНИЯ	7
<i>Баранов А. И. (Вильнюс)</i> Роман С. Пшибышевского «Крик» в контексте европейской литературно-эстетической традиции	7
<i>Бершадская М. Л. (Санкт-Петербург)</i> Словенская литература XIX в. и европейские литературы	9
<i>Будагова Л. Н. (Москва)</i> К вопросу о функциях и специфике модернизма в литературах западных и южных славян	12
<i>Гладысь Ю. (Краков)</i> Проявление национально-специфического и универсального в прозе И. Бабеля и польской литературе факта 20–30-х годов	13
<i>Голикова Л. П. (Краснодар)</i> Русская эмиграция и ее вклад в развитие науки, культуры и литературы Чехословакии в период между гражданской и Великой Отечественной войнами.	14
<i>Горбачевский А. А., Горбачевский Ч. А. (Южно-Уральск)</i> Поэтический перевод и адаптация	19
<i>Жакова Н. К. (Санкт-Петербург)</i> О преподавании славянских литератур в Санкт-Петербургском государственном университете	22
<i>Жакова Н. К., Аникина Т. Е., Волошина Г. К., Шанова З. К., Шумилов А. А. (Санкт-Петербург)</i> Особенности славянских систем стихосложения	24
<i>Звиададзе З. С. (Кутаиси)</i> «Энеида» И. П. Котляревского в контексте традиций античного эпоса	27
<i>Ивинский Д. П. (Москва)</i> К проблеме «Пушкин – Мицкевич»: «Медный всадник», «Пиковая дама», «Будрыс и его сыновья», «Воевода» и III часть «Дзядов»	30
<i>Каньков Ю. С. (Чебоксары)</i> Концепт «Россия» в польской драматургии 90-х гг. XX века	33
<i>Карцева З. И. (Москва)</i> «Постмодернизм и болгарская литература» (о литературных связях и типологии)	35
<i>Клементьев С. В. (Москва)</i> Творческие поиски европейских писателей первой трети XX века и роман В. Гомбровича «Фердидурке»	37

<i>Ковтун Е. Н. (Москва)</i> К вопросу о концепции курса «История литератур западных и южных славян» для русистов.....	42
<i>Кононова Н. В. (Рига)</i> Взаимосвязи чешской и русской литератур (к вопросу о переводе поэзии Витезслава Галека на русский язык)	45
<i>Короткий В. Г. (Минск)</i> Термин «древнерусская литература» в системе дефиниций древних восточнославянских литератур	47
<i>Лицарева К. С. (Киров)</i> Концепция самосознания личности в творческом наследии Г. Сковороды и А. Тарковского	49
<i>Людоговский Ф. Б. (Москва)</i> Церковнославянская литература: к вопросу о существовании.....	52
<i>Машикова А. Г. (Москва)</i> Словацкая литература первой половины XX века в контексте европейских литератур	54
<i>Мещеряков С. Н. (Москва)</i> Традиции Достоевского в сербской литературе XIX–XX веков.....	59
<i>Моторный В. А. (Львов)</i> Преподавание зарубежных литератур и культур во Львовском национальном университете им. И. Франко.....	61
<i>Некрашевич-Короткая Ж. В. (Минск)</i> Традиции античного героического эпоса в новолатинской поэзии восточных славян XVI века	63
<i>Нефагина Г. Л. (Минск)</i> Литература белорусской эмиграции	65
<i>Оцхели В. И. (Кутаиси)</i> Роман В. С. Реймонта «Мужики» в контексте западноевропейской литературы.....	67
<i>Петрова В. Д. (Чебоксары)</i> О ритмической организации средневековой славянской орнаментальной прозы	70
<i>Полякова О. А. (Киров)</i> Искусство пейзажа в романе Э. Ожешко «Над Неманом» и произведениях И. С. Тургенева.....	72
<i>Рылов С. А. (Нижегород)</i> Славянская филология в нижегородском государственном университете им. Н. И. Лобачевского.....	74
<i>Савельева А. А. (Москва)</i> Постмодернизм в славянских литературах и роман Е. Анджеевского «Месиво»	78
<i>Созина Ю. А. (Москва)</i> Отражение общеевропейского культурного контекста в романе Д. Рупела «Львиная доля»	84
<i>Старикова Н. Н. (Москва)</i> Словенская драма межвоенного периода и немецкий экспрессионизм.....	87
<i>Тихомирова В. Я. (Москва)</i> Как читают современную литературу в Польше?	89
<i>Уваров И. В. (Москва)</i> Поэтика прозы Йордана Радичкова (к вопросу о формах литературных связей в XX в.)	90

<i>Хорев В. А. (Москва)</i> Литература «человеческого документа». Польский опыт 60–90-х гг.	92
<i>Шведова Н. В. (Москва)</i> Словацкий и русский символизм: черты сходства и различия	93
<i>Шевцова В. М. (Могилев)</i> Жанр лирической повести в творчестве И. С. Тургенева и Я. Брыля («Поездка в Полесье» и «На Быстринке»)	95
<i>Шешкен А. Г. (Москва)</i> Македонская литература и ее включение в мировой литературный процесс	98
<i>Юрченко Л. Н. (Елец)</i> Традиции И. Бунина в художественной практике М. Стельмаха	100
<i>Ястребов И. В. (Москва)</i> Пролетарская поэзия 20-х годов в России и в Чехословакии.....	103
ИНФОРМАЦИЯ О КАФЕДРЕ СЛАВЯНСКОЙ ФИЛОЛОГИИ ..	108

Научное издание

**Славянские литературы
в контексте истории мировой литературы
(преподавание, изучение)**

Информационные материалы и тезисы докладов
международной конференции
(Москва, 22–23 октября 2002)

Отв. редакторы: *А. Г. Машкова, С. В. Клементьев*
Компьютерная верстка: *Л. В. Ныклова*

Изд. лиц. № 040414 от 18.04.97 г.
Подписано в печать .10.02. Формат 60 х 90 1/16.
Бумага офс. № 1. Офсетная печать.
Усл. печ. л.
Тираж 200 экз. Заказ

Ордена «Знак Почета» издательство Московского университета.
125009, Москва, ул. Б. Никитская, 5/7.

Типография ордена «Знак Почета» издательства МГУ.
119992, Москва, ул. Академика Хохлова, 11.